Греческий театр и его драматургия

Рой К. Фликингер

THE GREEK THEATER AND ITS DRAMA

By

ROY C. FLICKINGER, Ph.D.

Professor of Greek and Latin
Northwestern University

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILLINOIS

The Project Gutenberg eBook of Греческий театр и его драма.

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать ее, дарить ее или использовать повторно на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге или онлайн на www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: Греческий театр и его драматургия

Автор: Рой К. Фликингер

Дата выхода: 5 октября 2022 [eBook #69095]

Язык: Английский

Оригинальное издание: United States: University of Chicago Press, 1918

Кредиты: Тургут Динсер и группа онлайновой распределенной корректуры на сайте https://www.pgdp.net (Этот файл был создан на основе изображений, щедро предоставленных The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK THE GREEK THEATER AND ITS DRAMA ***

ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР И ЕГО ДРАМА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЧИКАГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ЧИКАГО, ИЛЛИНОЙС

КОМПАНИЯ "БЕЙКЕР И ТЕЙЛОР
НЬЮ-ЙОРК

ИЗДАТЕЛЬСТВО КЕМБРИДЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ЛОНДОН И ЭДИНБУРГ

МАРУЗЕН-КАБУСИКИ-КАЙША
ТОКИО, ОСАКА, КИОТО, ФУКУОКА, СЭНДАЙ

КНИЖНАЯ КОМПАНИЯ "МИССИЯ
ШАНГХАЙ

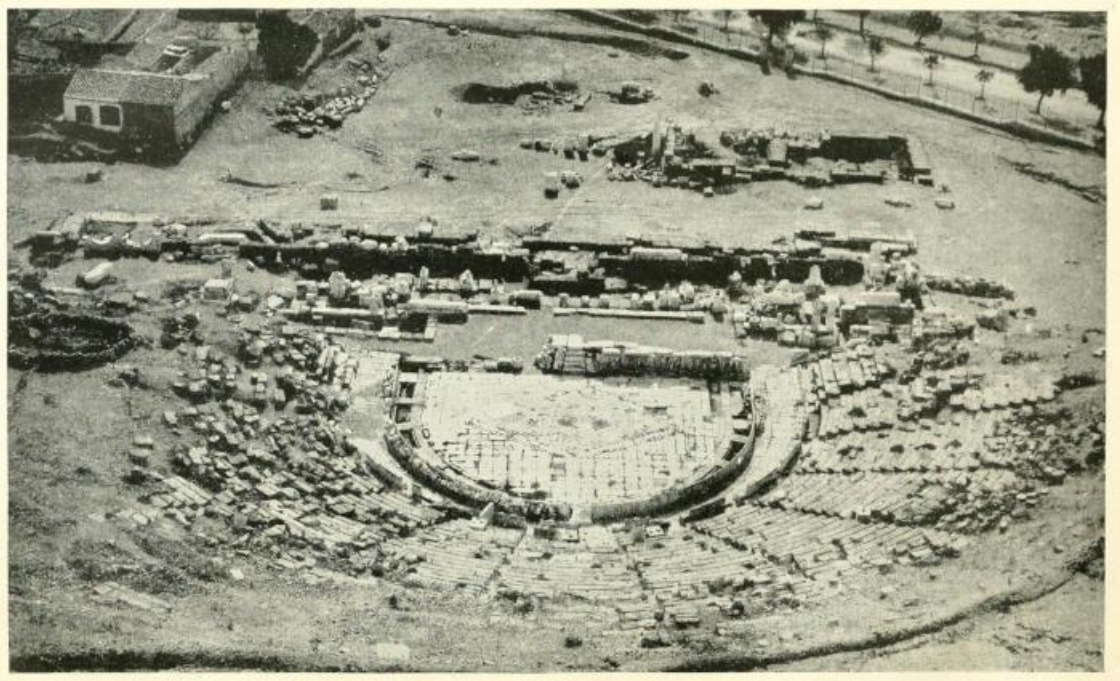

Рис. 1

ТЕАТР ДИОНИСА ЭЛЕУТЕРИЯ В АФИНАХ КАК ВИДНО С АКРОПОЛЯ

См. с. 62, н. 1

ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР И ЕГО ДРАМАТУРГИЯ

ROY C. ФЛИКИНГЕР, доктор философии.
Профессор греческого и латинского языков
Северо-Западного университета

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЧИКАГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ЧИКАГО, ИЛЛИНОЙС

Авторское право 1918 г. Чикагский университет

Все права защищены

Опубликовано в мае 1918 года

Составлено и напечатано издательством Чикагского университета
Чикаго, Иллинойс, США.

МАТРИ КАРАЕ
PIETATIS CAUSA

Греческий язык, сэр, подобен кружеву; каждый человек получает его столько, сколько может.-Д-р Сэмюэл Джонсон

ПРЕДИСЛОВИЕ

До начала мировой войны в Европе казалось, что Америка должна была пройти через период большого интереса к драме. Можно надеяться, что с возвращением к нормальной деятельности, вызванной наступлением мира, этот интерес возродится и продолжит расти. Пока этот интерес носит истерический характер или проявляется в попытках написать пьесу теми, кто не имеет подготовки, опыта или природных способностей, он не имеет особых достоинств. С другой стороны, ничто не может быть более полезным, чем широкое понимание происхождения, истории и основных принципов трагедии и комедии. Так, мы в глубоком долгу перед сменяющими друг друга учеными, которые взялись анализировать елизаветинскую драму и приписывать Сенеке, латинским комедиографам, Аристотелю, греческим драматургам и различным средневековым элементам их соответствующую долю

влияния. Но вклад греков, как высшего источника всего остального драматического искусства, будь то наставление или пример, всегда должен занимать уникальное положение. Соответственно, никакие усилия, какими бы скромными они ни были, направленные на то, чтобы сделать театр и драму греков более известными, не должны требовать извинений.

На следующих страницах я попытался сделать три вещи:

Во-первых, разработать теорию о том, что особенности и условности греческой драмы в значительной степени объясняются ее средой, в самом широком смысле этого слова. Некоторые аспекты этого фундаментального положения уже были разработаны другими. Однако, если говорить о результатах, полученных в области классической драмы, то они были не столь всеобъемлющими, как это делается здесь, а более ранние работы в большинстве своем устарели в связи со значительным поступлением новой информации за последние двадцать пять лет.

Во-вторых, чтобы подчеркнуть технический аспект античной драмы. Техника в значительной степени ускользнула от внимания даже наших драматургов, некоторые из которых пытаются создавать пьесы , которые не будут иметь . Большинство наших классических ученых также изучают, преподают и редактируют античных драматургов, как будто они тоже были столь же небрежны. Наши справочники по сценическим древностям и классической драме написаны с той же точки зрения. В последние годы немцы пробудились к реальной ситуации, и многие из их недавних монографий посвящены различным этапам этой темы. Тем не менее, еще в 1911 году одна немецкая диссертация начиналась именно с этих слов:

До сих пор существует не так много исследований техники греческих трагиков. В дополнение к случайным намекам, которые разбросаны тут и там, особенно в комментариях, прежде всего следует упомянуть две работы в этой области, и обе они появились совсем недавно: Adolf Gross, *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie* (1905), и Friedrich Leo, *Der Monolog im Drama* (1908). [1]

В каких же терминах следует охарактеризовать безразличие, если не сказать неосведомленность, американских ученых в отношении этих вопросов? Правда, совсем недавно немецкие издания заставили в этой стране обратить некоторое внимание на драматургию классических драматургов; но пока такие исследования получили лишь скудное признание среди широких масс студентов-классиков.

В-третьих, прояснить и освежить древнюю практику современными и средневековыми параллелями. Это старая и глубоко проработанная тема, и я несу большие обязательства перед моими предшественниками; но жила неисчерпаема, и я старался держать ее в уме более упорно, чем это иногда бывает. К этому следует добавить, что я старался относиться к старинным пьесам не как к мертвым и инертным, принадлежащим к отдельному миру, а как к людям реальным, как Ибсен или Голсуорси, у которых были реальные проблемы и которые решали их реальными способами. Желательность такой точки зрения, конечно, не должна вызывать сомнений, но на деле она демонстрируется с удивительной редкостью. Многим кажется, что Софокл и Еврипид обладают едва ли большей историчностью, чем герои греческой мифологии.

В той или иной степени все эти цели наталкиваются на исторические разногласия среди драматических критиков. В *"Поэтике"* Аристотель признавал различие между изучением трагедии "самой по себе" и в связи с аудиторией (или театром). [2] Он включил "зрелище"

(ὄψις) или "оборудование зрелища" (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος) в число шести частей, которые должна иметь каждая трагедия, но далее заявил, что "это, хотя и эмоционально привлекательно, наименее художественная из всех частей и имеет наименьшее отношение к искусству поэзии, поскольку сила трагедии существует даже помимо публичного представления и актеров и поскольку, кроме того, обеспечение зрелищных эффектов - это искусство костюмера (или машиниста сцены), а не поэта." Он признавал, что "страх и жалость можно возбудить зрелищем, но их можно возбудить и внутренней структурой пьесы, что является предпочтительным методом и характерно для лучшего поэта" и т. д. "Сила трагедии, - считал он, - может проявиться при простом ее чтении". Наконец, он указывал, что музыка и зрелища - это как раз те аксессуары, которыми трагедия превосходит эпическую поэзию, и что они в немалой степени усиливают ее эффект, делая ее удовольствия наиболее яркими. Этих цитат достаточно, чтобы показать позицию Аристотеля, которой он последовательно придерживался: он считал зрелище одним из обязательных элементов драмы, но в то же время оно должно быть сравнительно подчиненным элементом. Это была вполне разумная позиция, и было бы хорошо, если бы его преемники были столь же благоразумны.

Доктор Спингарн попытался разрушить силу признания Аристотелем зрелищных эффектов, сказав, что он не мог "не думать о пьесах в связи с их театральным представлением, так же как большинство из нас может думать о мужчинах и женщинах без одежды. Они принадлежат друг другу в силу долгой привычки и использования; они помогают друг другу быть теми, кем мы их обычно считаем". Но он не делает их тождественными или взаимно включающими". [3] Другими словами, Аристотель не был знаком с "гардеробной драмой" и поэтому не принимал ее во внимание. Но необходимо сделать поправку и на другую сторону. Есть некоторые сомнения в том, что именно Аристотель подразумевал под "зрелищем": просто "видимый облик актеров, когда их переодевает костюмер" или "декорации, платья - весь видимый аппарат театра". Даже если он имел в виду более широкий смысл, он не мог осознать его полного значения. Он знал только один тип театральных зданий, которые, следовательно, должны были казаться ему такой же неотъемлемой частью драматических представлений, как и греческий климат. Он не мог заглянуть вглубь веков и противопоставить простые конструкции греческого театра разнообразным световым эффектам и живописным великолепиям современных и более поздних типов. Поэтому он не мог избежать недооценки важности этого фактора. Более того, когда он утверждает, что из шести частей зрелище имеет наименьшее отношение к поэтическому искусству и более тесно связано с искусством костюмера, чем с искусством поэта, он имеет в виду то, что говорит, и не более того. Как видно из названия, его трактат был посвящен искусству поэзии, а не драматургии. Поэтому он делал акцент на факторах, затрагивающих сущность трагедии, а не на тех, которые влияют лишь на ее случайные черты и внешнюю форму. Но и последним элементам он отводил немаловажную роль. Если рассматривать их с драматургической точки зрения, то он должен был признать за ними гораздо большее значение.

Так получилось, что Спингарн ограничивает свое рассмотрение взглядов Аристотеля *"Поэтикой"*, но в *"Риторике"* встречается интересное замечание, что "на сцене актеры в настоящее время имеют большее значение, чем поэты". [4] Аристотель не утверждал, что это правильное соотношение, но как практичный человек он просто признал факты, которые были перед его глазами. И эти слова полностью опровергают попытку Спингарна переиначить очевидный подтекст высказываний Аристотеля *в "Поэтике*".

Я уделил так много места мнениям Аристотеля, потому что это сделал Спингарн. Но, в конце концов, это не имеет большого значения. Времена изменились с тех пор, как Роджер Бэкон возложил венец непогрешимости на чело Стагирита со словами: "Аристотель имеет такой же авторитет в философии, как апостол Павел в богословии". Исследование подобных вопросов больше не начинается и не заканчивается "господином тех, кто знает".

Тем не менее я считаю, что позиция Аристотеля в этом вопросе была разумной, хотя зачастую она, к сожалению, игнорировалась и даже попиралась. Одна школа игнорировала зрелище как фактор драматической критики. Другая школа возвысила его до главного. На мой взгляд, оба взгляда ошибочны. Первая партия старше и многочисленнее. Я полагаю, что большинство приверженцев этой точки зрения ошибаются неосознанно. Особенно легко, имея дело с драматическими останками ушедших эпох, игнорировать или минимизировать эффект, который должен был оказать способ представления, и практически ограничить свое внимание литературной критикой в самом узком смысле этого слова. К этой тенденции особенно склонны ученые-классики. Но есть и много других, которые вполне осознают весь смысл занимаемой ими позиции. Один из них - Спингарн, который прямо заявляет: "Пьеса - это творческое произведение воображения, и ее следует рассматривать как таковую всегда *и только как таковую*". [5]

Противоположная точка зрения, по-видимому, была впервые обнародована Кастельветро (1570) и не пользовалась особой популярностью до недавнего времени. Она была принята аббатом д'Обиньяком в XVII веке, Дидро в XVIII веке, А. В. Шлегелем в первой половине XIX века и Франциском Сарси во второй половине. Здесь нет места, чтобы проследить развитие доктрины; для этого заинтересованный читатель может обратиться к статье Спингарна. Но общая позиция школы такова: "Пьеса - это история, (*а*) придуманная для представления (*б*) актерами (*в*) на сцене (*г*) перед аудиторией". [6] Это не просто важные или существенные элементы; это первостепенные элементы. Они перевешивают все остальные соображения. Главная идея Дидро заключалась в том, что основная часть пьесы создается вовсе не поэтом, а актером. Драму в шкафу" они презирают как противоречие в терминах. Неотъемлемой частью этого учения была "психология толпы", задолго до того, как для нее было придумано такое название. Неадекватность этой точки зрения хорошо выражена в словах Гете о Шлегеле: "Его критика совершенно односторонняя, потому что во всех театральных пьесах он обращает внимание только на скелет сюжета и расположение, указывает лишь на мелкие черты сходства с великими предшественниками, нисколько не заботясь о том, что автор сообщает об изящной жизни и культуре высокой души". [7]

Для меня ни одна из этих теорий не является удовлетворительной. Я считаю, что истина лежит между ними. Этимологически слово "драма" означает "действие", и практика греческого театра на протяжении веков показывает, что речь идет о действии, осуществляемом живыми исполнителями. Действия, рассказанного на печатной странице, недостаточно. Я готов признать, что в силу естественного расширения смысла пьеса, которая, по общему признанию, была написана для шкафа и которая не удалась и не может удаться на сцене, может, тем не менее, заслуживать названия "драма". Но, несмотря на поэтическое очарование и другие достоинства, такая драма *qua* drama - это действительно *vie manquée*. С другой стороны, в противовес материалистической школе я отстаиваю самоочевидное положение о том, что пьеса может соответствовать всем техническим правилам, вытекающим из условий представления в театре и перед публикой, и при этом быть настолько лишенной поэзии, правды жизни, внутренней ценности, что не заслуживает названия "драма". Таким образом, очевидно, что мастерство должно быть средством драматурга, а не его единственным достоянием. Но, по правде говоря, проблема здесь

скорее кажущаяся, чем реальная. Она не сталкивается с нами на практике. Обе эти крайности составляют ничтожно малую часть нашей драматической литературы. Студенты, изучающие драму в университетских семинарах, драматические рецензенты в театрах и драматурги за рабочим столом, по крайней мере те, кто стремится к вечной славе, одинаково опираются на один и тот же корпус пьес для своих знаний о драматическом искусстве - на Шекспира, Еврипида, Мольера, Лессинга, Софокла, Ибсена. Все эти мастера обладали близким и практическим знанием театра, для которого они писали. С другой стороны, они были бесконечно большим, чем просто техническими специалистами.

Но Спингарн утверждал, что эстетическая ценность пьесы совершенно не зависит от театральных условий или вытекающих из них условностей. "Для эстетической критики театр просто не существует" (*цит. соч.*, с. 89). Конечно, если бы Софокл писал пьесы для современной публики, он счел бы необходимым обойтись без хоровых од, которые были одновременно восторгом и отчаянием греческих студентов от его поколения до наших дней. Не повлияет ли такое упущение и последующие корректировки на эстетическую ценность его трагедий? Или если бы один из наших драматургов мог быть помещен в греческий театр примерно двадцатичетырехсотлетней давности, который был неспособен изобразить внутреннюю сцену и никогда не содержал ложи, то, конечно, его драмы пришлось бы буквально вывернуть наизнанку, прежде чем они вообще могли быть поставлены. Не повлияет ли эта переделка на их эстетическую критику? Спингарн стремится защитить Аристотеля от обвинения в том, что он считает пьесы и их театральное представление "взаимовключающими". Но его собственная позиция делает их взаимоисключающими. Обе теории являются крайними и необоснованными. Я уже цитировал концепцию пьесы Спингарна. На мой взгляд, постановка вопроса мистером Голсуорси не только шире, но и гораздо предпочтительнее, по той причине, что она должным образом признает факты существования, как не признает их Спингарн. Он пишет: "Ибо что такое искусство, как не совершенное выражение себя в контакте с миром?" [8] Хотя это определение в полной мере учитывает эстетические и духовные ценности, оно все же не исключает такие неупомянутые, но подразумеваемые факторы, как средство выражения, выбранное художником, обстоятельства, при которых создается и выставляется его произведение, прошлая история и унаследованные условности жанра и т. д. Напротив, очевидно, что Голсуорси не стал бы, следуя моде материалистической школы, возвышать эти необходимые, хотя и подчиненные, вопросы до исключения всего остального.

Таким образом, получается, что я не отношу себя ни к эстетической, ни к материалистической школе критиков, а занимаю среднюю позицию. Тем не менее, моя книга посвящена, в основном, рассмотрению более материалистических и внешних факторов в развитии греческой драмы. Эти факторы являются различными проявлениями среды, которая представляет собой гораздо более широкое понятие, чем аристотелевское "зрелище" (ὄψις). Я не питаю иллюзий относительно сравнительной важности среды в критике драмы. Она имеет явно второстепенное значение. Если бы можно было изучать греческую драму только с одной точки зрения, возможно, эта точка зрения не заслуживала бы того, чтобы быть таковой. Но поскольку такого ограничения нет, я считаю, что рассмотрение этих факторов также не просто ценно, но и необходимо для полного исследования данной области.

Теперь понятно, почему у меня нет главы о "Влиянии поэта". Вряд ли его можно считать частью своего окружения. Но были и другие причины для этого упущения. Отчасти потому, что каждая глава показывает мастерство драматурга, приспосабливающегося к обрисованной в ней ситуации, а отчасти потому, что адекватная трактовка этой темы

подразумевала бы изложение идей и учения поэтов - предмет, который подробно обсуждается в других трактатах и который вывел бы этот том за рамки имеющихся у меня возможностей. Я отдаю себе отчет в том, что некоторым непосвященным результат покажется однобоким представлением о греческой драме. Например, рецензент книги синьора Франческо Гульельмино *"Arte e Artifizio nel Dramma Greco*" (Катания, 1912) утверждает, что "для читателя, не являющегося техническим ученым", такое исследование драматической техники представляет "тонко искаженную картину". [9] На эту критику я бы ответил, что стандартные справочники виновны в той же ошибке, поскольку в значительной степени игнорируют ту фазу предмета, которая представлена здесь. Но как бы то ни было, для изучения языка и стиля или политических, моральных, этических и религиозных идей древних драматургов я должен порекомендовать такие бесценные работы, как *"Трагическая драма греков*" Хэя (1896), "*Еврипид и дух его драмы*" Дечарме, Croiset's *Aristophanes and the Political Parties at Athens*, Legrand's *The New Greek Comedy* (последние три переведены Loeb, 1906, 1909 и 1917), Sheppard's *Greek Tragedy* (1911), Murray's *Euripides and His Age* (1913), etc. Я должен добавить, однако, что в определенной степени эти книги также касаются вопросов, обсуждаемых в данном томе, и к ним можно свободно обращаться.

В связи с этим я хочу прокомментировать еще одно возражение. Некоторые из моих статей, включенных в настоящий том, появились раньше работы Гульельмино, и вся моя книга была написана до того, как его *"Arte e Artifizio"* попала в поле моего зрения. Тем не менее, мой план лечения имеет некоторые моменты сходства с его планом. В частности, он использует шовинистические пассажи в греческой трагедии, чтобы показать, что поэты стремятся к "немедленному эффекту", то есть намеренно возбуждают патриотические чувства своих зрителей. Следует заметить, что я иду на шаг дальше и утверждаю, что выигрыш приза был конечной целью, которой способствовали другие мотивы (см. стр. 213 и далее, ниже). Я считаю, что метка в конце *"Ифигении"* Еврипида *среди тавров*, *Ореста* и *финикийских служанок* и параллели из греческой комедии подтверждают мою интерпретацию. Но только что процитированный рецензент заявляет, что это

несправедливо по отношению к драматургу и его искусству забывать, что он и его зрители все вместе были афинянами..... Когда афинский драматург, разделяя гордость афинян за историю или легенду своей страны, заставляет персонажа выразить общую патриотическую эмоцию или веру, мы не можем правильно назвать это лестью публике или искусством ради эффекта, даже если эти слова наверняка вызовут восторженные аплодисменты". Доля правды в такой точке зрения настолько частична, что не может быть ложной.

Но, как говорит профессор Мюррей о хоровой оде в *"Медее"*, "это вовсе не обычные славословия, которые все патриоты приписывают своим странам". [10] Более того, эти отрывки обычно не опираются на народную веру по той простой причине, что они часто не соответствуют ни истории, ни традиционной мифологии, а касаются инцидентов, которые были заново придуманы фантазией поэта или, по крайней мере, снабжены им новыми деталями и обстановкой.

С началом европейского пожара в августе 1914 года лондонские менеджеры поспешили выпустить такие пьесы, как *"Дрейк"*, *"Генрих V"* и *"Дом англичанина"*. Было ли это простым побуждением искреннего патриотического пыла с их стороны или ошибочной попыткой использовать эмоции своих соотечественников? В пользу последнего объяснения говорит тот факт, что пьесы этого типа были вскоре сняты с производства после того, как стало очевидно, что публика достаточно наслышана о войне в других местах, чтобы не напоминать о ней еще и в театрах. То, что Аристофан откровенно рассчитывал на поддержку своих зрителей, отрицать нельзя. Если вспомнить, что Еврипид начал писать для сцены, когда ему

было всего восемнадцать лет, что ему пришлось ждать места в хоре на великом конкурсе до тридцати лет, а потом он занял лишь последнее место, что его первая победа была отложена до 441 года до н.э. когда ему было сорок четыре года, как мало было побед, которые он одержал, как он обхаживал свою публику, выискивая небанальные темы, придумывая сенсационные эпизоды, возвращаясь к манерам Эсхила, вводя сексуальные проблемы - когда мы вспоминаем все это, можно ли сомневаться, что его шовинистические пассажи были неотъемлемой частью той же политики и были намеренно написаны с теми же мотивами, которые проявляются в выборе пьес сэром Гербертом Три и другими лондонскими менеджерами современности?

Но, наверное, можно сказать, что психология менеджеров совершенно не похожа на психологию поэтов. В ответ можно было бы и достаточно привести нередкие уступки, которые Шекспир и многие другие делали неотесанным зрителям, но я предпочитаю процитировать слова драматурга, который заявил о себе по этому поводу более определенно. Мистер Генри Артур Джонс недавно написал:

Драматурга часто упрекают в том, что он выпускает пьесы, которые явно ниже уровня его устремлений, и явно ниже уровня его лучших работ. Это предполагает, что драматург, как и романист, всегда волен делать свои лучшие работы. Большего заблуждения и быть не может. Драматург ограничен и обуздан тысячей условий, о которых публика даже не подозревает. Драма всегда будет оставаться популярным искусством..... Драматург, который пишет пьесы слишком далеко вперед, или слишком далеко от вкуса и привычек мышления общего тела зрителей, находит театр пустым, его менеджер обеднел, а его собственная репутация и авторитет уменьшились или потеряны. Не следует сочувствовать драматургам, какими бы высокими ни были их цели, которые не будут учиться угождать общей массе зрителей их дней..... Вопрос, который следует задать драматургу: "Желает ли он дать публике лучшее, что она может принять от него, или же он дает ей ту грязь или чепуху, за которую быстрее всего заплатят?" Он не всегда может дать публике даже то лучшее, что она могла бы от него принять. Садясь писать пьесу, он должен сначала спросить себя: "Смогу ли я найти известного менеджера, который поставит ее в таком виде и в таком театре, чтобы ее можно было увидеть с пользой? Могу ли я заполучить ведущего актера или актрису, чтобы они сыграли эту роль на благо всей пьесы? Могу ли я добиться того, чтобы другие отдельные типы персонажей были сыграны так, чтобы они казались чем-то похожими на тех, кого я представляю себе?" Эти и сотни других вопросов драматург должен задать себе еще до того, как решит, какую пьесу он будет писать. Ошибка в выборе второстепенного персонажа может погубить пьесу, настолько узка грань успеха..... Надеюсь, меня простят за вторжение в эту личную тему в качестве оправдания и объяснения. Я ни в коем случае не обвиняю и не обвиняю публику, которая в театре всегда будет оставаться моими хозяевами, а я - ее благодарным и добровольным слугой". [11]

Следует признать, что моя книга предназначена для двух совершенно разных типов читателей, чьи запросы также несхожи:

Во-первых, для широкой читательской аудитории, которая мало или совсем не знакома с греческой и латинской классикой в оригинале, но испытывает глубокий и неугасающий интерес к драме, а также желание узнать больше о прототипах и шедеврах жанра. Такая ситуация потребовала большого объема пояснений, которые, боюсь, порой будут раздражать моих профессиональных коллег. С другой стороны, я чувствовал, что интеллектуальная честность требует от меня подробно и без уклонений рассмотреть темы, затронутые во "Введении", и ответить на поднятые там проблемы. Но для этого необходимо было интерпретировать греческие тексты и представить много несерьезного материала.

Возможно, поэтому некоторые из моих неклассических читателей предпочтут пропустить "Введение". С помощью перекрестных ссылок и небольших повторов я постарался сделать остальную часть книги понятной и без него. Английское слово "сцена" слишком удобно, чтобы избегать его при обсуждении театральных вопросов, но те, кто опускает третий раздел Введения, должны понимать, что его использование в моем тексте не означает, что я считаю, что греческий театр четвертого и пятого веков до нашей эры имел приподнятую сцену для исключительного использования актерами.

Во-вторых, хотя многое из того, что я написал, обязательно хорошо известно классикам, тем не менее, поскольку я стремился учесть результаты новейших исследований и подвести под один координационный принцип явления, которые обычно считаются несвязанными, и поскольку я объединил точки интерпретации, которые разбросаны по десяткам книг и монографий, я смею надеяться, что мое обсуждение не будет лишено интереса даже для специалистов.

Поскольку комедии Плавта и Теренция являются лишь переводами и адаптацией греческих оригиналов, а трагедии Сенеки построены по греческому образцу, я без колебаний приводил эти латинские пьесы, когда они казались лучшими иллюстрациями, чем чисто греческие произведения.

Я должен выразить свою неизменную благодарность таким бесценным кладезям информации, как *"Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer*" Мюллера (1886) и *"Das attische Bühnenwesen*" (1902), *"Dionysos"* Наварра (1895) и особенно "*The Attic Theatre"* Хэя, третье издание Пикарда-Кембриджа (1907); также "*Теорию поэзии Аристотеля и изящных искусств*" Батчера, четвертое издание с исправлениями (1911), и издание *"Поэтики* Аристотеля" Байуотера (1909).

Я хочу поблагодарить редакторов за любезно предоставленное разрешение использовать материал, который я уже опубликовал в *"Классической филологии"*, V (1910), VII (1912) и VIII (1913), *"Классическом еженедельнике"*, III (1910), VIII (1915), X (1917) и XI (1918), и *"Классическом журнале*", VII (1911) и X (1914). Само собой разумеется, что эти статьи не были перенесены в настоящий том дословно, а были сокращены, расширены, пересмотрены и перегруппированы в соответствии с необходимостью. Более того, две трети книги полностью новые.

Разрешение на цитирование перевода Еврипида мистера А. С. Вэя в "Классической библиотеке Лёба", перевода Аристофана доктора Б. Б. Роджерса и перевода Эсхила профессора Дж. С. Блэки в "Библиотеке Эвримена" было любезно предоставлено Уильямом Хайнеманном, Лондон (G. P. Putnam's Sons, Нью-Йорк), G. Bell & Sons и J. M. Dent & Sons, соответственно.

Моим друзьям, профессору Д. М. Робинсону из Университета Джона Хопкинса и доктору А. С. Кули из Вифлеема, штат Пенсильвания, я обязан тем, что они предоставили в мое распоряжение свои коллекции фотографий греческих театров. Мой коллега, профессор М. Р. Хаммер из инженерного колледжа Северо-Западного университета, оказал мне большую помощь, проконтролировав подготовку нескольких чертежей.

В заключение я хотел бы выразить самую искреннюю благодарность профессору Эдварду Кэппсу, который впервые познакомил меня с изучением сценических древностей. Некоторые части этой книги, первоначально опубликованные в виде статей, получили его бесценные предложения и критические замечания. Однако нет необходимости добавлять, что он не должен нести ответственность за какую-либо часть этой книги в ее нынешнем виде.

Рой К. Фликингер

Эванстон, штат Иллинойс.

СОДЕРЖАНИЕ

		СТРАНИЦА
Список иллюстраций		xxv
Введение		1
	Происхождение трагедии	1
	Происхождение комедии	35
	Греческий театр	57
ГЛАВА		
I.	Влияние религиозного происхождения	119
II.	Влияние хорового происхождения	133
III.	Влияние актеров	162
IV.	Влияние фестивальных аранжировок	196
V.	Влияние физических условий	221
VI.	Влияние физических условий (*продолжение*): единства	246
VII.	Влияние национальных обычаев и идей	268
VIII.	Влияние театральной техники и драматических конвенций	284
IX.	Театральные записи	318
Указатель отрывков		341
Общий указатель		349

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Медальон афинской монеты (см. с. 63, № 1)	*Передняя обложка*
Рис. 1. Театр Диониса Элевтерия в Афинах с видом на Акрополь	*Фронтиспис*
	СТРАНИЦА
Рис. 2.- Карта Аттики и Пелопоннеса, показывающая ранние центры драматической деятельности в Греции	3
Рис. 3.- Каприн Силени на вазе Франсуа, 600-550 гг. до н.э.	*напротив* 26
Рис. 4.- Приготовления к сатирической драме из кратера Неаполя около 400 г. до н.э.	25
Рис. 5, 6.- Вид на сатирическую пьесу из Диноса в Афинах	*напротив* 26

Рис. 7.- Вид сатирической пьесы из диноса в Бонне *напротив* 26
Рис. 8.- Поэт и хореоты сатирической драмы с помпейской мозаики 28
Рис. 9.- Сатиры на кратере Британского музея около 450 г. до н.э. 30
Рис. 10.- Псиктер из Британского музея работы Дуриса около 480 г. до н.э., вероятно, демонстрирующий влияние современной сатирической драмы 31
Рис. 11.- Сатир на вюрцбургском цилике около 500 г. до н.э. *напротив* 32
Рис. 12.- Комус на берлинской амфоре *напротив* 32
Рис. 13.- Комус на энохе из Британского музея *напротив* 38
Рис. 14.- Комус на берлинской амфоре 39
Рис. 15, 16. Сцены Комуса на бостонском скайфосе 40
Рис. 17. Комические актеры и флейтисты на аттической вазе в Петрограде 47
Рис. 18. Аттическая терракота в Берлине с изображением комического актера 48
Рис. 19.- Аттическая терракота в Мюнхене с изображением комического актера 48
Рис. 20.- Актёры Дорианской комедии на коринфском кратере в Париже 49
Рис. 21.- Актёры Дорианской комедии на коринфской вазе 50
Рис. 22.- План греческого театра с названиями его частей 57
Рис. 23.- Поперечный разрез греческого театра с названиями его частей 58
Рис. 24.- Поперечный разрез греко-римского театра в Эфесе с названиями его частей 61
Рис. 25.- Театр в Эниадах в Акарнании *лицом к лицу* 62
Рис. 26.- Театр и храм Аполлона в Дельфах *напротив* 62
Рис. 27.- Театр в Мегалополе в Аркадии *напротив* 62
Рис. 28.- Театр в Пергаме в Малой Азии *напротив* 62
Рис. 29.- План Акрополя в Афинах 62
Рис. 30.- Афинская монета из Британского музея с изображением Парфенона и театра Диониса Элевтерия 63
Рис. 31.- Парфенон и театр Диониса; на переднем плане - алтарь в храме Диониса Элевтерия *напротив* 64
Рис. 32.- Участок Диониса Элевтерия в Афинах, реставрация Дёрпфельдом раннего оркестра и театра Ликурга 64
Рис. *32a*.- Поперечный разрез участка Диониса Элевтерия в Афинах, показывающий поздние и ранние храмы, ранние и поздние оркестры 65
Рис. 33.- Восточный фрагмент стены, относящейся к раннему оркестру в Афинах 64
Рис. 34.- Западный фрагмент стены, принадлежащей раннему оркестру в Афинах *напротив* 64

Рис. 35.- Контур древнейших стен здания сцены в Афинах 67
Рис. 36.- Театр Диониса в Афинах с видом на север: Хорегический памятник Фрасиллу на заднем плане *лицом* 68
Рис. 37.- Театр Диониса в Афинах с видом на север и запад *напротив* 68
Рис. 38.- План эллинистического театра в Афинах согласно Дёрпфельду 71
Рис. 39.- Балюстрада и тротуар Нерона и сцена Федра в театре в Афинах *с лицевой стороны* 72
Рис. 40.- План романизированного театра в Афинах согласно Дёрпфельду 73
Рис. 41.- Фриз сцены Фаэдра в Афинах *напротив* 72
Рис. 42.- *Латинский театр* Витрувия согласно Дёрпфельду 76
Рис. 43.- Theatrum *Graecorum* Витрувия согласно Дёрпфельду 77
Рис. 44.- Движения актеров в *"Лягушках"* Аристофана, ст. 1-460 89
Рис. 45.- Каменное кресло жреца Диониса напротив центра оркестра в Афинах *напротив* 90
Рис. 46.- План театра в Эпидавре в Арголиде 102
Рис. 47.- Зрительный зал Эпидавра с севера *с северной стороны* 104
Рис. 48.- Эпидавр - оркестр и здание сцены с южной стороны *с южной стороны* 104
Рис. 49.- Эпидавр - западный парод *напротив* 104
Рис. 50.- Эпидавр - восточный парод *лицом к* 104
Рис. 51.- Эпидавр - ворота в Западном Пародусе *лицом к* 104
Рис. 52.- Эпидавр - вид через западный парод *лицом к* 104
Рис. 53.- План театра в Эретрии на Эвбее 105
Рис. 54.- Поперечный разрез театра в Эретрии 106
Рис. 55.- Театр в Эретрии с северо-западной стороны *стороны* 106
Рис. 56.- План театра в Оропе в Аттике 109
Рис. 57.- Сценическое здание театра в Оропе *напротив* 106
Рис. 58.- План сцены греко-римского театра в Термессе 110
Рис. 59.- Проскениум греко-римского театра в Эфесе *лицевая сторона* 111
Рис. 60.- План площадки раннеэллинистического театра в Эфесе 112
Рис. 61.- Поздний эллинистический театр в Эфесе: Сверху - возвышение проскениума и эпискениума; снизу - план проскениума и Пароди 113
Рис. 62.- Первый план греко-римского театра в Эфесе 114
Рис. 63.- План и поперечный разрез театра в Приене 115
Рис. 64.- Театр в Приене с юго-восточной стороны *с юго-восточной стороны* 111
Рис. 65.- "Повозка-корабль" Диониса и процессия на аттическом *лицевая сторона*

скифосе в Болонье около 500 г. до н.э. 120
Рис. 66.- Статуэтка трагического актера из слоновой кости *напротив* 162
Рис. 67.- Распределение ролей между актерами в *"Эдипе при Колонусе"* Софокла 180
Рис. 68.- Маска раба в Новой комедии 212
Рис. 69.- Берлинская маска из терракоты, изображающая куртизанку в Новой комедии *напротив* 212
Рис. 70.- План театра в Торикусе в Аттике 227
Рис. 71.- Зрительный зал и оркестр театра в Торикусе *облицовка* 228
Рис. 72.- Горизонтальные разрезы колонн проскениума в Мегалополе, Эретрии, Эпидавре, Делосе и Оропе 236
Рис. 73.- Ваза четвертого века из Мюнхена, изображающая месть Медеи 237
Рис. 74.- Афинский театр около 460 г. до н.э., показывающий ранний тип эксиклемы 286
Рис. 75.- Транскрипция и реставрация Вильгельмом двух фрагментов афинских Фастов 320
Рис. *76a*.- Расшифровка и реставрация Вильгельмом двух фрагментов каменных дидаскалий в Афинах 322
Рис. *76b*.- Перевод надписи на рис. *76a* 323
Рис. *77a*.- Фрагмент списка афинских победителей *напротив* 324
Рис. *77b*.- Транскрипция и реставрация Вильгельмом двух фрагментов списка афинских победителей *напротив* 324
Рис. 78.- Транскрипция и реставрация Вильгельмом четырех фрагментов списка афинских победителей 328
Рис. 79.- Транскрипция и реставрация пяти фрагментов списка афинских победителей, выполненная Вильгельмом 329
Рис. 80.- Статуя Еврипида на вилле Альбани в Лувре с началом алфавитного списка его пьес 333

Когда-нибудь меценат его рода докажет, что проблема происхождения трагедии так же не поддается решению, как и проблема квадратуры круга. С. Берридж.

ВВЕДЕНИЕ

Приступая к рассмотрению темы, относительно которой едва ли можно сделать хоть одно заявление без возможности спора, я вынужден начать с трех наиболее спорных тем - происхождения трагедии, происхождения комедии и греческого театра. Вместо того чтобы пытаться скрыть наше невежество в этих вопросах с помощью туманных обобщений, я изложу те данные, которые известны, и попытаюсь, ясно и откровенно, построить гипотезы, чтобы ответить на вопросы, которые наиболее естественно возникают, даже если это стремление к ясности и откровенности подвергнет меня нападкам. Я верю вместе с Бэконом, что "истина возникает быстрее из ошибки, чем из путаницы", или, как выразился один из

недавних авторов, что "определение ошибки часто является началом ее исчезновения". Ограниченность пространства потребует во многих местах догматического изложения моих взглядов, не останавливаясь на рассмотрении доказательств со всех сторон. Однако следует понимать, что ни один рассказ об этих предметах, кто бы ни был его автором и как бы подробно он ни рассматривался, не может найти всеобщего признания или приближения к нему.

Происхождение трагедии. [12]- До сих пор канонической доктриной, хотя ее современная история восходит не далее, чем к книге Велькера о *Сатиршпиле* в 1826 году, и хотя нельзя привести ни одного убедительного свидетельства в пользу этого мнения древнее византийских времен, является то, что сатирическая драма была промежуточным этапом в происхождении трагедии от дифирамба. Аргумент выглядит следующим образом: Дифирамб был импровизационной песней и танцем в честь Диониса (Вакха), бога вина, и исполнялся группой мужчин с козлиными рогами, ушами, копытами и хвостами, одетых в козью шкуру (или в набедренную повязку из козьей шерсти) в подражание сопровождающим Диониса спрайтам, сатирам; Из-за этого костюма хореуты (члены хора) иногда назывались *tragoi*, что в переводе с греческого означает "козлы"; В некоторых местностях, когда дифирамб стал квазилитературным и приобрел драматический элемент, его название было изменено на сатирическую драму; еще позже, когда эти тенденции усилились, особенно с добавлением актера, сатирическая пьеса стала называться *tragoidia* ("козлиная песня"), что происходит от прозвища, применяемого к капризным хореутам; хор по-прежнему состоял из сатиров, и, поскольку это были развратные, звероподобные существа, представление оставалось грубым и недостойным; Эсхил (525-456 гг. до н. э.), возможно, был первым, кто поставил эту пьесу.Эсхил (525-456 гг. до н. э.), возможно, первым отказался от сатирических хореутов и, безусловно, первым возвел трагедию в ранг настоящей литературы; в течение V века каждый поэт должен был сопровождать свою группу из трех трагедий на драматическом фестивале сатирической пьесой как уступкой сатирическому происхождению представления.

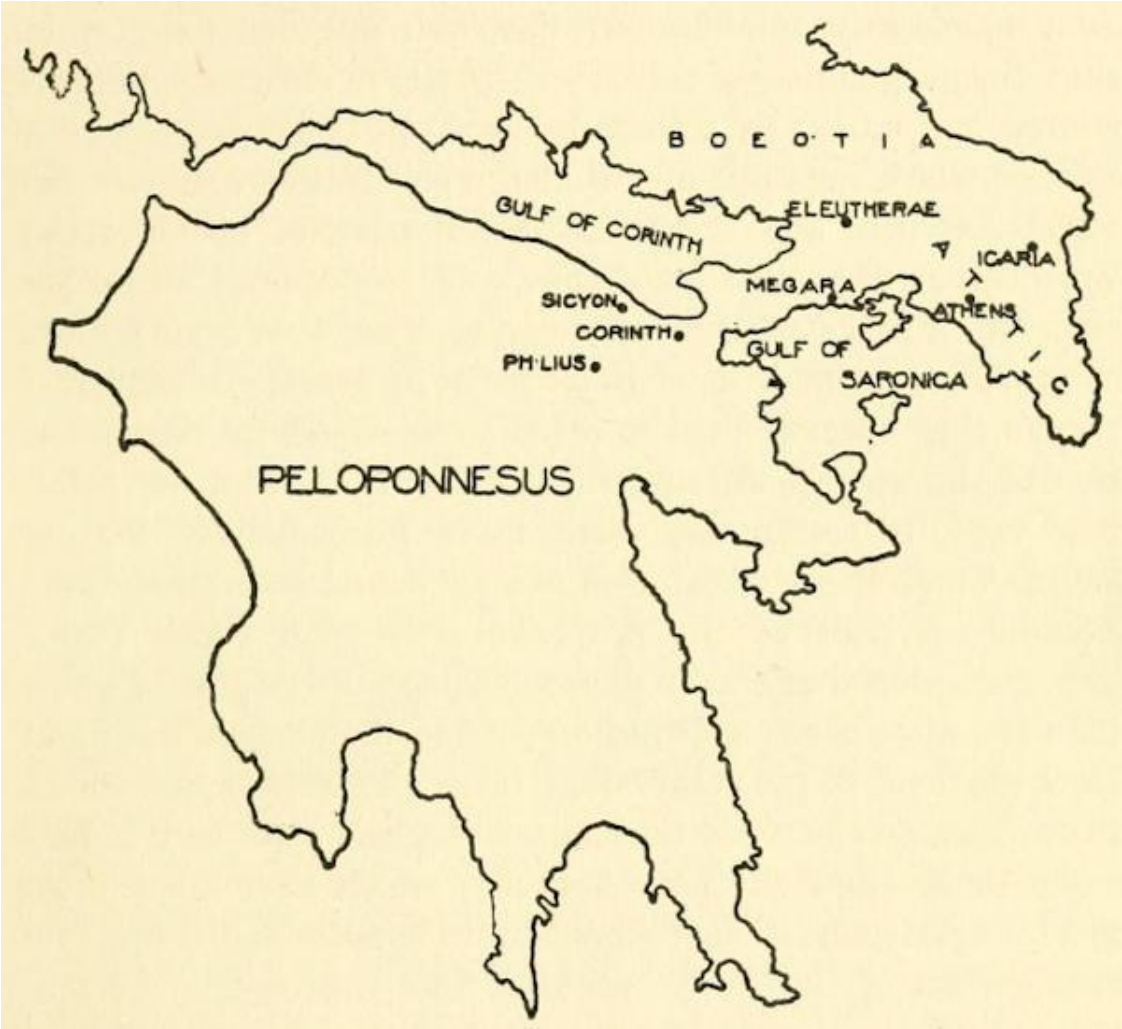

Рис. 2.- Карта Аттики и Пелопоннеса, показывающая ранние центры драматической деятельности в Греции.

В последние годы существенные опоры этой доктрины постепенно рассыпались перед тщательным исследованием; в настоящее время едва ли хоть одно положение в приведенном выше очерке осталось бы неоспоренным каким-нибудь ученым с заслуженным авторитетом. Все большее число студентов считают, что трагедия - не дитя сатирической пьесы, а две разные по своему происхождению. К сожалению, однако, эти несогласные, включая таких людей, как доктор Эмиль Райш из Вены, мистер Пикард-Кембридж из Оксфорда, профессор Вильгельм Шмид из Тюбингена и профессор Уильям Риджуэй из Кембриджа, хотя они единодушно отвергают гипотезу Велкера, не могут договориться между собой о конструктивной политике. Я же считаю, что трагедия и сатирическая драма являются независимыми ответвлениями одного и того же литературного типа, пелопоннесского дифирамба. Первая пришла в Афины из Коринфа и Сикиона через Икарию. Несколько позже второй был завезен непосредственно из Флиуса уроженцем этих мест Пратинасом. Мои доводы в пользу этих мнений будут изложены в ходе обсуждения.

Совсем недавно были предприняты заметные усилия по интерпретации религиозных практик греков, частично в свете антропологии и частично в соответствии с новым психологическим методом, который спрашивает, не что такое бог, а какова социальная деятельность и социальная организация его почитателей. Что бы ни говорили об этих направлениях в других отношениях, на практике те, кто их использует, проявляют больше стремления собрать данные, которые можно считать подтверждающими их теории, чем достичь непредвзятой

интерпретации всего корпуса древних свидетельств. Так, много говорится о современных карнавалах в Фессалии, Фракии и Скире, [13] и эти церемонии используются так, как будто они являются гарантированным выживанием первобытных обрядов, из которых развилась греческая драма, и как будто их свидетельства имеют большую ценность, чем наиболее прочно установленные данные в античной традиции. Априорная вероятность того, что эти карнавалы сохранят свои основные черты неизменными на протяжении двух с половиной тысячелетий среди всех превратностей, обрушившихся на эти регионы, должна быть признана бесконечно малой. И изучение деталей подтверждает это впечатление. Некоторые части церемоний являются пародиями на христианские обряды бракосочетания и погребения. Среди персонажей фигурирует не только араб, но и франк. Хотя говорят, что Фриних был первым, кто представил женские роли, [14] такие роли в изобилии встречаются в современных пьесах. Однако в этом предположении есть и другой недостаток, более серьезный. Если и есть в истории греческой драмы один хорошо подтвержденный факт, прямо указанный в древних извещениях и полностью обоснованный сохранившимися пьесами , так это то, что трагедия возникла из хорового представления и лишь постепенно приобрела свои гистрионные черты. Напротив, эти карнавалы преимущественно гистрионные; хор либо отсутствует, либо его роль явно второстепенна. Если бы Аристотель был виновен в подобном *промахе*, мы легко можем представить себе насмешливые комментарии, в которых современные исследователи побаловались бы за его счет.

Конечно, наши доказательства далеко не так полны, как хотелось бы, и поэтому во многих местах должны быть дополнены предположениями, но этот факт не оправдывает нас, чтобы выбросить все наши данные за борт и начать все с *чистого листа*. В этом вопросе мы были слишком склонны следовать практике, которую покойный профессор Верралл в другой связи охарактеризовал следующим образом: "Мы, пожалуй, слишком склонны в спекуляциях такого рода помогать теории удобной гипотезой чудесного простака, который совершил махинацию, промахнулся или что там еще нам требуется". [15] Теперь, что бы ни было верно в других случаях, Аристотель, по крайней мере, не был "простаком", компетентным только в том, чтобы искажать свои источники информации; и более того, за исключением некоторых этнографических параллелей, которые в конце концов имеют лишь второстепенное значение, [16] наш фонд знаний в этой области ни в коей мере не сопоставим с его. Фактически, за исключением сохранившихся пьес, наша информация практически сводится к тому, что мы прямо или косвенно получаем от него. А раз так, то что может быть абсурднее, чем отвергнуть его выводы и прибегнуть к беспрепятственным догадкам?

Но если мы хотим придерживаться Аристотеля, необходимо соблюдать одну предосторожность - мы должны быть уверены, что не заставляем его говорить больше или меньше, чем он говорит. Он писал для совсем другой аудитории, чем та, которая сейчас читает его слова, и с совсем другой целью, чем та, к которой сейчас обращаются с его книгой. И эти факторы часто делают его загадочным. Это также было следствием того, что он часто предполагал знакомство с вещами, которые сейчас не всегда можно принять как должное. Как выразился профессор Байуотер: "Из признания Аристотеля в невежестве относительно комедии ясно, что он знает больше об истории трагедии, чем рассказывает, и что он не подозревает о наличии в ней серьезных пробелов". [17] Таким образом, Аристотель говорит, что трагедия "импровизационна по происхождению" и, более конкретно, произошла "от руководителей дифирамба". [18] Хотя это выражение, к несчастью, несколько лишено точности, главное, что дифирамб является родителем трагедии, вытекает из любой интерпретации. Риджуэй может по своему усмотрению отделить дифирамб от Диониса и вывести его из церемоний на могилах героев; как бы это ни было необоснованно, это, по крайней мере, логично. Но игнорировать это утверждение Аристотеля и пытаться, как это

делают многие, проследить трагедию до δρώμενα ("ритуальных действий") различного рода по другой линии развития - это нарушение хорошей филологической практики.

В таких попытках есть своя досадная особенность. Трагедия вобрала в себя множество разнообразных элементов в своем материале и технике. Соответственно, что бы кто ни задался целью найти, он может быть почти уверен, что найдет это. Так, Дитерих с его теорией развития трагедии из похоронных песнопений, элевсинских мистерий и различных этиологических источников; Риджуэй с его теорией гробниц; мисс Харрисон с ее "Духом года" (Эниаутос-Даймон) и сочувственной магией; Мюррей с его попыткой примирить и расширить теории Дитериха-Харрисона - все они находят подтверждение своим взглядам в одном и том же корпусе драматической литературы. Сама возможность такого анализа является его гибелью.

Более того, несмотря на многочисленные попытки утверждать обратное, реальная природа примитивного дифирамба вряд ли может вызывать сомнения. Платон, который тоже не был "простаком", определял его как песню в честь рождения Диониса. [19] Теперь, поскольку известно, что дифирамб был открыт для более широкого круга тем значительно раньше времени Платона, его определение должно относиться к первоначальному значению этого термина. Эта интерпретация не остается без поддержки. Так, первый дошедший до нас случай употребления этих слов встречается во фрагменте Архилоха (*ок.* 680-640 гг. до н. э.), который заявляет, что он "знает, как, когда его сердце обезумело от вина, вести дифирамб владыке Дионису". [20] Следует заметить, что Архилох говорит не о том, что он знает, как написать дифирамб, а о том, как принять в нем участие в качестве пьяного ἐξάρχων ("вождя"). Такое представление, как говорил Аристотель, несомненно, было в значительной степени импровизационным, возможно, в сочетании с исполнением какого-то ритуального песнопения (καλὸν μέλος). Дионис характеризуется как θριαμβο-διθύραμβος ("прославляемый в дифирамбах") Пратинасом, [21] а к нему как к διθύραμβος обращается Еврипид в своих *"Вакханках"*, vs. 526. В оде в честь побед, одержанных Ксенофонтом Коринфским в 464 г. до н. э., Пиндар спрашивает: "Откуда появились чары Диониса в связи с дифирамбом, гоняющим волов?" [22] Здесь автор также имеет в виду не коринфский дифирамб своего времени, а период, когда он был поставлен на квазилитературный уровень Арионом (см. ниже). Наконец, Эпихарм дошел до того, что заявил, что "когда ты пьешь воду, это не дифирамб" [23], показывая, что более примитивное значение термина не было вытеснено более поздним развитием. Этих отрывков достаточно, чтобы показать, что дифирамб во все времена был тесно связан с Дионисом и вначале принадлежал исключительно ему; их силу не отменяет признанный факт, что в ранний период (см. с. 11, ниже) это ограничение было снято.

Только после середины седьмого века дифирамб стал "поэтизированным". Этот шаг был сделан Арионом из Метимны на Лесбосе, проживавшим в то время в Коринфе. Его связь с дифирамбом и ранней трагедией подтверждается неопровержимыми доказательствами. Солон Афинский (639-559 гг. до н. э.) в недавно обнаруженном сообщении [24] утверждает в своих *"Элегиях"*, что "Арион ввел первую драму в трагедию". Сразу же возникает вопрос о том, какой именно язык использовал Солон. Слова τῆς τραγῳδίας πρῶτον δρᾶμα, конечно, являются лишь перефразировкой, поскольку ни одна форма слова τραγῳδία не может быть использована в элегическом стихе. Однако это возражение не относится к слову δρᾶμα, и следует помнить, что дорийцы основывали свои претензии на трагедию отчасти на этом неаттическом термине. [25]. Таким образом, мы получаем объяснение громоздкому иносказанию "первая драма трагедии". В *"Элегиях"* Солона автор заметки (или его источник) нашел только двусмысленный термин δρᾶμα. Желание сохранить терминологию оригинала

не позволило ему откровенно заменить τραγῳδία. Поэтому он оставил δρᾶμα, но вставил уточняющий генитив τῆς τραγῳδίας. Я не понимаю, поддерживает ли Аристотель или отвергает дорийские притязания в отношении этого слова; но в свете наших нынешних свидетельств я придерживаюсь мнения, что Арион называл свои представления "драмами" и первым использовал слово в этом смысле, и что в дорийских притязаниях есть много справедливого. Однако не обязательно верить, что они когда-либо назывались *сатирическими* драмами, см. с. 22, ниже.

Д-р Нильссон возражает, что у Солона не было бы повода высказывать свое мнение по подобному вопросу (*op. cit.*, p. 611, note). Но упоминание названия произведения, из которого взята цитата, далеко не всегда подтверждает ее подлинность. Кроме того, Солон был разгневан на Фесписа (см. с. 17 f., ниже), и поэтому вполне естественно, что он проявил интерес к этому вопросу, приписал это отличие другому и высказал свое мнение как можно более публично. Тот факт, что он жил во времена, предшествовавшие настоящей (эсхиловской) трагедии и не успевшие осознать важность нововведений Фесписа, объясняет ошибку в его суждениях. Но, по крайней мере, эта заметка доказывает, что традиция о связи Ариона с трагедией существовала уже в первой половине VI века.

О развитии дифирамба в Коринфе уже упоминалось у Пиндара. В следующем поколении Геродот охарактеризовал Ариона следующим образом: "Арион не уступал никому из арфистов того времени и был первым из известных нам людей, кто сочинил (ποιήσαντα) дифирамб, дал ему имя (ὀνομάσαντα) и представлял его в Коринфе" (I, 23). В наши дни принято объяснять подобные уведомления соперничеством ревнивых городов, но следует отметить, что здесь два аттических единомышленника, Солон и Геродот, полностью признают литературные достижения соседнего города. На самом деле Геродот, видимо, слишком щедр, ведь Арион не мог быть изобретателем дифирамба в широком смысле слова. Но ποιεῖν означает не только "сочинять", но и "поэтизировать", и последний перевод лучше согласуется с тем, что еще мы знаем о вкладе Ариона в историю дифирамба. С другой стороны, ὀνομάσαντα, вероятно, означает , что, по мнению Геродота, Арион был первым, кто дал имена (названия) своим представлениям. [26]

Византийский писатель повторяет и усиливает утверждения Геродота, но добавляет одно интересное положение о том, что Арион "ввел сатиров, говорящих в метре". [27] В этом нет ничего удивительного. В Пелопоннесе каприновые сатиры регулярно сопровождали Диониса, и, следовательно, дифирамбические хореуты должны были обычно восприниматься как сатиры. Кроме того, в их импровизациях всегда был задействован не только певческий, но и речевой голос. Однако этот факт не влек за собой гистрионной имперсонации (μίμησις), поскольку они пытались говорить не то, что приличествует сатирам, а самих себя *in propria persona* как пирующих и поклоняющихся. Слово ἔμμετρα ("в метре"), таким образом, является важным. Использование метра знаменует собой наступление художественного завершения и прохождение спектакля в значительной степени экстемпорально. Некоторое представление о технике постановок Ариона можно получить из дифирамба Вакхилида (первая половина V века) в честь Тесея. Она написана в форме лирического диалога и, несомненно, испытала некоторое влияние современной трагедии. Хор афинян, обращаясь к Эгею, царю Афин, спрашивает, почему прозвучал призыв к оружию (ст. 1-15), и *корифей* ("предводитель хора") отвечает, что только что прибыл глашатай, и кратко излагает его послание (ст. 16-30). Хор просит уточнить детали (ст. 31-45), и снова ответ царя заимствован у глашатая (ст. 46-60). Здесь темой поэмы является Тесей, а не Дионис; хореуты не представляют сатиров, а выступают в своем истинном образе простых афинских граждан; а корифей получает драматический характер Эгея. Все эти события происходят

позже, чем во времена Ариона; тем не менее, общий эффект должен был быть примерно таким же.

К концу шестого века дифирамб стал обычной формой литературы - хор из пятидесяти человек, танцующих и поющих формальные композиции. В 508 году до н. э. конкурс мужских дифирамбов стал постоянным элементом программы на городских Дионисиях в Афинах. Известно, что Симонид (556-467 гг. до н. э.) сочинил дифирамб под названием *"Мемнон*", и тогда, если не раньше, от исключительно дионисийского характера этого жанра отказались. Но важно помнить, что изначально дифирамб был экстемпоральным и ограничивался поклонением и возвеличиванием Диониса.

В новом сообщении о Солоне и Арионе фон Виламовиц находит "die Bestätigung dass die τραγῳδοί vor Thespis bestanden" (ср. *указ. соч*., с. 470). Такое развитие событий вряд ли могло произойти в Коринфе во времена Ариона, поскольку не было необходимости придумывать новое слово для обозначения исполнителей, пока они выступали в роли сатиров. А если термин для обозначения их выступлений и был выведен из хореутов, то это должна была быть *σατυρῳδία, а не τραγῳδία. Новый термин также не мог быть образован в этот период от *приза*, поскольку тогда козел был лишь третьей наградой. [28] Поэтому обратимся к Сикиону.

В известном отрывке (ст. 67) Геродот рассказывает, как сикионцы чествовали своего бывшего царя Адраста другими способами, в частности, отмечали его горести "трагическими" (или "козлиными") хорами (τραγικοῖσι χοροῖσι) и как их тиран Клистен в гневе на Адраста приписал эти хоры Дионису, а другие особенности обрядов - Меланиппу. Меланипп при жизни убил брата и зятя Адраста, и Клистен привез его кости из Фив и перенес на него часть почестей, которые до этого воздавались Адрасту, чтобы как можно сильнее оскорбить последнего. Наложение поклонения Дионису на поклонение местному герою и упоминание о трагических хорах послужили Риджуэю основой для построения теории, согласно которой трагедия развилась из церемоний у гробниц героев. В этом отрывке значение слова τραγικοῖσι вызвало много дискуссий. Я считаю, что Геродот имел здесь в виду τραγικός в значении, актуальном в его время, то есть трагическом, но не думаю, что он останавливался, чтобы рассмотреть, были ли эти сицилийские танцы "достаточно похожи на хоры в трагедиях его современников, чтобы называться "трагическими"". [29] Я думаю, он использовал это прилагательное просто потому, что τραγικοὶ χοροί было собственным обозначением сицилийцев для их представлений. Если это так, то что бы ни означало τραγικοῖσι χοροῖσι для Геродота или даже для современных сикионцев, первоначально τραγικός в этой фразе должен был означать "козел", и эти хоры должны были первоначально по какой-то причине быть "козлиными" хорами.

Некоторые считали Эпигена Сицилийского первым трагическим поэтом, Феспис был вторым (или, как думали другие, шестнадцатым) в списке. [30] В связи с Эпигеном следует упомянуть еще одну традицию. Сохранилось несколько объяснений пословицы οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον ("ничего общего с Дионисом"). В деталях они несколько расплывчаты, и их не стоит воспринимать слишком серьезно; но, по крайней мере, они ценны тем, что показывают общие периоды, в которые, по мнению их авторов, существовала подходящая ситуация для возникновения такой пословицы. Согласно одному из рассказов, это выражение было произнесено, "когда Эпиген сочинил трагедию в честь Диониса". [31] В чем именно представление Эпигена показалось чуждым поклонению Дионису, продавцы анекдота не уточняют. Риджуэй предполагает , что Эпигенес "не ограничивался дионисийскими темами". [32] Но, несомненно, это развитие произошло гораздо позже. На мой взгляд, объяснение проще. У нас нет информации о костюме, который носили хореуты, чествуя скорбь Адраста. Конечно, не было никакой причины для их появления в образе сатиров. Но появились ли

сатирические хореуты в то же время, когда танцы были отданы Дионису? Если ответить на этот вопрос отрицательно, то ситуация проясняется. Публика или ее часть была достаточно знакома с представлениями, учрежденными Арионом в Коринфе, чтобы ожидать появления хора сатиров в сицилийских танцах после того, как они были переданы Дионису. И когда Эпиген представил своих хореотов в том же (несатирическом) костюме, что и раньше, они, естественно, выразили свое удивление восклицанием: οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Под этим они подразумевали: "А что, эти хореуты - как раз то, что у нас всегда было; в них нет ничего от сатиров. Они не имеют ничего общего с Дионисом".

Практически все убеждены, что τραγῳδία означает "козлиная песня". Единственная трудность состоит в том, чтобы объяснить, как появилось это название. Мы уже отмечали (см. с. 2, выше), что Велькер объяснял его на основе костюма, и это мнение сейчас является преобладающим. Но хотя хореуты в Коринфе были сатирами, были веские причины, чтобы не придумывать новый термин для их обозначения (см. с. 11, выше), и на самом деле τραγῳδία, τραγῳδός ("козлоногий певец") и τραγικός (в техническом смысле), очевидно, возникли не там. С другой стороны, в Сикионе (где, по крайней мере, выражение τραγικοὶ χοροί, если не другие, было в ходу с самого начала) костюм хореутов, несомненно, не был капризным до того, как танцы перешли от Адраста к Дионису, и, вероятно, не был таковым после этого. Следовательно, объяснение Уэлкера должно быть отвергнуто.

Но самое раннее и любимое объяснение этих терминов в античности выводило их из того факта, что козла давали в качестве приза поэту-победителю. [33] Знание и одобрение этой интерпретации можно проследить почти непрерывно от высокого авторитета *Парийской хроники* [34] в третьем веке до н.э. и далее, и нет убедительных причин сомневаться в ее истинности. Другое предположение, что название произошло от козла, который приносился в жертву в связи с представлениями, не противоречит этой точке зрения, если вспомнить, что в более поздних дифирамбических состязаниях приз (треножник) не считался личной собственностью победителя, а обычно освящался в каком-нибудь храме или другом общественном месте. На мой взгляд, эти объяснения были необоснованно отброшены в современную эпоху, и я думаю, что наступила реакция в их пользу. О них с уважением говорит доктор Рейш, [35] а мистер Пикард-Кембридж упоминает их исключительно. [36]

Переход сикионских танцев от Адраста к Дионису, вероятно, произошел в начале правления Клисфена (*ок.* 595-560 гг. до н. э.), и именно к этому периоду Евсевий относит сообщение о том, что "у греков состязающимся давали козла, и от этого они назывались τραγικοί". [37] Поэтому я считаю, что Геродот, Евсевий (Иероним) и Суидас ссылаются на одно и то же событие: Клисфен Сикионский учредил приз в виде козла около 590 года до н.э. когда он отдал Дионису танцы, которые раньше исполнялись в честь Адраста, [38] что Эпиген был поэтом, которого Клисфен нанял, чтобы инициировать это нововведение, и что несатирические хореуты и термины τραγικός, τραγῳδός и т. д, возникли именно таким образом, в такое время и в таком месте. Аккуратность, с которой эти извещения сочетаются друг с другом и приводят к такому результату, делает их сравнительно защищенными от критического нападения, которое с большим успехом могло бы быть направлено против них по отдельности. В любом случае, любой скептик обязан не просто отвергнуть более поздние авторитеты, но и предоставить более удовлетворительное объяснение Геродота.

Если принять этот ряд выводов, то мы получим ответ на рассматриваемый вопрос - о происхождении термина τραγῳδοί. Мы должны заключить, что чествование Адраста с хорами либо не включало в себя вручение приза, либо этот приз был не козлом. С переходом к Дионису козел (по какой-то причине) был выбран в качестве объекта состязания и, несомненно, был немедленно съеден на жертвенном пиру. Мы видели, что в Коринфе, где

хореуты были сатирами, не было причин вводить новый термин для их обозначения. Но в Сикионе ситуация была иной. Что может быть естественнее, чем то, что из нового приза должны быть выведены новые имена (τραγικοὶ χοροί и τραγῳδοί соответственно) для новых старых представлений и их хореутов. [39] Недостаточно просто обойти молчанием эту традицию сицилийской трагедии или заклеймить ее как этиологическую или как возникшую из-за пристрастия соперничающих городов. Сначала необходимо показать, что она не согласуется либо с самой собой, либо с другими установленными фактами.

До сих пор мы рассматривали Пелопоннес, который был населен дорийской ветвью греческого народа; теперь мы переходим к Аттике, которая была ионической. Мы обязаны покойному профессору Фуртвенглеру (*op. cit.*, pp. 22 ff.) за то, что он указал, что у дорийцев сопровождающими Диониса существами были каприновые сатиры, а у ионийцев - силены, существа с лошадиными ушами, копытами и хвостами. Каприновые сатиры не появляются на аттических вазах до 450 г. до н. э. (см. с. 24, ниже). Хотя танцы, из которых развилась трагедия, существовали в Аттике с незапамятных времен, [40] но они не стали заметными и литературно значимыми до эпохи Фесписа и в Икарии. Очевидно, что нововведения Фесписа были частично заимствованы из Пелопоннеса, а частично - его собственные. К первым можно отнести отказ от импровизации, использование метра, приз козла и такие термины, как δρᾶμα и τραγῳδός. Наиболее характерным среди последних было изобретение им первого актера. В ранних хоровых представлениях было принято, чтобы сам поэт выступал в роли корифея, а в дифирамбе Вакхилида мы видели, как корифей был отделен от других хореутов, отвечая на задаваемые ими вопросы. Кому-то неизбежно должна была прийти в голову счастливая мысль развить эту роль еще больше и выдвинуть корифея на независимую от хора позицию. Знаменательно, что глагол, который впервые был использован для обозначения функции актера, был ἀποκρίνεσθαι ("отвечать"), и что до времен Софокла все драматурги были актерами в своих собственных постановках. Теперь мы можем осознать истинную глубину фразы Аристотеля: он говорит не просто о том, что трагедия произошла от дифирамба, а о "лидерах" дифирамба.

Мы уже отмечали, что ранний дифирамб не требовал пародирования (см. с. 10, выше). Даже на продвинутой стадии она, вероятно, была очень похожа на современную священную ораторию, в которой исполнители могут петь слова, соответствующие персонажам, но не пытаться костюмом, жестами или действиями изобразить этих персонажей. Феспис все это изменил. Поскольку он сам взял на себя актерскую роль, прежде всего, вероятно, роль Диониса, хореуты больше не могли вести себя как переодетые служители культа, но теперь должны были не только выглядеть как настоящие служители Диониса, но и вести себя так же. Это фундаментальный вопрос. Только после этого шага становилась возможной настоящая драма в современном понимании. Ни почитание скорбей Адраста, ни "предвидение" подражательной магии, ни даже примитивная δρώμενα в Элевсисе или в других местах не требовали и не предполагали реального подражания. Это развитие произошло в Икарии и при содействии Фесписа. Я не могу сделать ничего лучше, чем процитировать некоторые предложения мисс Харрисон:

Мы склонны забывать, что переход от *эпоса*, повествования, к *драме*, действию, - это важный шаг, который, насколько нам известно, был сделан в Греции только после столетий эпических достижений, а затем сделан внезапно, почти в темноте и безвозвратно. Все, что мы знаем об этом судьбоносном шаге, - это то, что он был сделан где-то в шестом веке до нашей эры и связан с поклонением Дионису. Конечно, по крайней мере, возможно, что реальный импульс к драме лежал не только в "козлиных песнях" и "круговых плясках", но и в кардинальном, по сути

драматическом, убеждении религии Диониса, что поклоняющийся может не только поклоняться, но и стать, *быть* своим богом. У Афины, Зевса и Посейдона нет драмы, потому что никто в самые смелые моменты не верил, что может стать и быть Афиной, Зевсом или Посейдоном. Действительно, только в оргиастических религиях могли наступить эти великолепные моменты убеждения, и, по крайней мере в Греции, только в оргиастической религии драма получила свое развитие". [41]

Изобретение Фесписом пародирования, вероятно, дает ключ к пониманию столкновения между ним и Солоном:

Феспис уже начал разрабатывать трагедию, и из-за своей новизны она привлекала всеобщее внимание, но еще не была вынесена на публичное состязание. Солон, от природы любивший слушать и учиться, в старости еще больше отдался досужим развлечениям и даже общению с музыкой. Поэтому он отправился посмотреть на выступление самого Фесписа, как это было принято у ранних поэтов. А когда зрелище закончилось, Солон обратился к нему и спросил, нет ли у него чувства стыда за то, что он так вопиюще лжет перед столь многими. Когда же Феспис ответил, что в спорте нет ничего преступного в том, чтобы говорить и совершать такие вещи, Солон с силой ударил посохом по земле и сказал: "Однако если мы будем восхвалять и почитать этот "спорт" при таких обстоятельствах, то не пройдет много времени, как мы обнаружим его в наших договорах". [42]

Такому прямолинейному человеку, как Солон, подобный отказ от собственной личности вполне мог бы показаться неприкрытой ложью, предвестием и даже поощрением подобных уклончивых уклонений в более серьезных делах жизни.

Однако для Риджуэя все это предстает в ином свете. Прежде всего, сославшись на Диогена Лаэрция о том, что "в древности в трагедии хор сначала вел действие в одиночку, но позже Феспис придумал актера, чтобы дать хору передышку", [43] он категорически заявляет: "Но это не может означать, как принято считать, что Феспис впервые отделил в какой-то степени корифея от хора и заставил его прерывать дифирамб эпическими декламациями, ибо, как мы видели выше, до его времени поэт или корифей садился на стол и вел диалог с хором". [44] В перекрестной ссылке Риджуэй цитирует Pollux iv. 123: "ἐλεός был в старину столом, на котором в период до Фесписа кто-то сидел и отвечал хореутам", и *Etymologicum Magnum*, *s.v.* "θυμέλη": "Это был стол, на котором стояли и пели в стране, когда трагедия еще не приобрела определенную форму". Эти поздние заметки - явно неясные и неточные указания на зачатки гистрионства среди самих хореутов или между ними и их корифеями. Первое из них, вероятно, связано с ложным выводом из сцены в какой-то комедии. [Правда, изобретение первого актера прямо приписывается Феспису только Диогеном, но его можно предположить и по другим связям. Очевидно, что вопрос во многом сводится к определению. Сам Риджуэй признает все, что важно, когда продолжает: "Кажется, нет причин сомневаться в том, что Феспис каким-то образом более точно определил положение актера, особенно введя простую форму маски".

Во-вторых, Риджуэй считает, что Феспис сделал "грандиозный шаг" в развитии трагедии, когда он

отделил свой хор и дифирамб от какого-то конкретного святилища, вероятно, в Икарии, своем родном месте, и, взяв с собой на повозках свою труппу, давал представления на своей экстемпоральной сцене там и тогда, где мог найти зрителей, не для религиозных целей, а для развлечения". Таким образом, не только определив более точно роль актера, но и превратив трагедию из простого религиозного ритуала, привязанного к определенному месту, в великую форму литературы, он стал истинным основателем трагического искусства. Эта точка зрения предлагает разумное объяснение гнева Солона, впервые увидевшего выступление Фесписа. Представление, которое он счел бы уместным и правильным, если бы оно разыгрывалось в

святилище богов или на могиле героя, не вызывает естественного негодования, когда оно дается "ради спорта", как сказал сам Феспис (и, несомненно, ради прибыли), и не в каком-то освященном месте, а в любом непристойном месте, где удобно собрать зрителей [*op. cit.*, p. 61].

Такая интерпретация не только не находит поддержки в анекдоте Плутарха, но и крайне неправдоподобна. Можно согласиться с тем, что после долгого забвения "повозка" Фесписа [46], похоже, вновь обретает популярность. Дитерих и фон Виламовиц на полном серьезе говорят об этом. [47] В этой традиции нет ничего невероятного, как нет и убедительных причин считать ее заимствованной из истории ранней комедии. Естественно предположить, что Феспис не ограничивал свою деятельность Икарией, а распространял ее на другие земли, которые были заинтересованы в этом или находили это подходящим для своих праздников. В таком случае средства передвижения для артистов и аксессуаров становились насущной необходимостью. Использование такого транспортного средства в *"Прометеевом кургане"* Эсхила показывает, что оно не обязательно должно было служить и сценой, как иногда считалось. Так, на нескольких аттических вазах, датируемых концом шестого века до нашей эры, изображен "корабль-повозка" Диониса (рис. 65). Какая связь существовала между первобытной драмой и сценами, изображенными на этих вазах, еще предстоит выяснить. Доктор Фрикенхаус связывает их с предварительной процессией на городских Дионисиях (см. с. 121, ниже). Но, по крайней мере, до тех пор, пока не будет доказана невозможность какой-либо связи с повозкой Фесписа, это предположение вряд ли можно смеять с порога как совершенно нелепое. С другой стороны, предположение о том, что Феспис полностью отделил свои представления от святилищ и праздников, не только не опирается ни на какие доказательства, но и настолько не согласуется с другими данными, что просто невероятно.

Вопрос о том, следует ли приписывать Феспису новаторство в трактовке недионисийских тем в трагедии до того, как он завершил свою карьеру, остается под вопросом, хотя лично я склонен полагать, что да. Суидас [48] сообщает, что названия четырех его пьес - *"Форбас" или "Призы Пелиаса"*, *"Жрецы"*, *"Юноши"* и *"Пенфей"*. Последняя из них явно дионисийская, первая, вероятно, нет, а две другие не имеют однозначного толкования. На это свидетельство, однако, нельзя полагаться по той причине, что Аристоксен, как говорят, заявил, что Гераклид Понтийский написал трагедии и приписал их Феспису. [49]

Но поскольку нам не говорят, что эти пьесы носили те же названия, что и те, которые Суидас приписывает Феспису, из этого отнюдь не следует, что последние являются подделкой. Но даже если бы названия были одинаковыми, не исключено, что Гераклид выбрал бы в качестве названий для своих поддельных сочинений имена, объявленные традицией подлинными произведениями отца аттической трагедии. Дошедшие до нас названия указывают на то, что древние, конечно же, не считали, что Феспис ограничивался дионисийскими сюжетами. [50]

В любом случае, это развитие не могло долго откладываться после 534 года до н. э. Более консервативные люди, как говорят, были оскорблены; по мнению некоторых авторитетов, выражение "Ничего общего с Дионисом" возникло именно в этот период. [51] Одновременно, или, по крайней мере, чуть позже, трагические хореоты больше не одевались, чтобы изображать Силени, а то, что требовали потребности конкретной пьесы, часто простые граждане Афин, Коринфа, Фив и т.д.

Даже после всего, что сделал для трагедии Феспис, она все равно должна была оставаться грубым, грубым, только полулитературным делом. Тем не менее, в 534 году до н. э., когда афинский тиран Писистрат учредил новый праздник под названием Городские Дионисии в честь Диониса Элевтерия, [52] он сделал состязание в трагедии главным пунктом его программы. Как и подобает, Феспис получил первый приз в виде козла, когда-либо присуждавшийся на этом

афинском празднике. [53] Нет необходимости подробно останавливаться на этом признании, кроме как протестуя против нередкой тенденции считать, что такие термины, как τραγῳδία и τραγῳδός, не были в употреблении до этой даты. Конечно, этот вопрос не может быть однозначно доказан, но эволюция, которую я проследил в Сикионе и Икарии, явно говорит в пользу другой точки зрения.

Мы убедились, что высказывания Аристотеля не следует игнорировать или легкомысленно отвергать. С другой стороны, не менее важно не вкладывать в его язык ничего, что ему не принадлежит. Так, когда он заявляет: "Отбросив короткие истории и смехотворную дикцию, трагедия, выйдя из сатирической стадии, приняла, хотя и поздно, тон достоинства,"54] фраза διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη обычно понимается так, что трагедия развилась из формы, подобной сатирическим драмам, известным нам в следующем веке по *"Следопытам"* Софокла и *"Циклопу"* Еврипида. В пользу такого исторического развития не может быть приведено никаких других свидетельств вплоть до византийских времен (см. с. 29 и п. 2, ниже). Такая интерпретация фразы Аристотеля всегда была сопряжена с определенными трудностями и считалась несовместимой с другим его утверждением, что трагедия развилась "из лидеров дифирамбов". Но, на мой взгляд, мы должны принять интерпретацию Рейша: "Мы, конечно, не имеем права переводить ἐκ σατυρικοῦ как "из игры сатиров". Напротив, Аристотель говорит лишь о "сатироподобном происхождении" и о "сатироподобной поэзии" (как это удачно перевел Теодор Гомперц); и из этого, прежде всего, можно сделать вывод лишь о родстве первобытной трагедии и сатироподобной игры, а не о тождестве". [55] Та же мысль повторяется в следующем предложении Аристотеля, когда он говорит: "Ямбическая мера затем заменила трохаический тетраметр, который первоначально использовался*, когда поэзия была сатирического порядка* и имела большее сходство с танцами". [56] Другими словами, хотя ранняя аттическая трагедия никогда не получала названия "сатирическая драма", и хотя ее хореотами, вероятно, были силены, а не сатиры, тем не менее, поскольку феспийские и предфеспийские представления, в силу своей непристойности, гротескного языка, смехотворного и недостойного тона, преобладания хоровых од и т.д, имели определенное сходство с современными выставками сатиров в Пелопоннесе и с сатирической драмой Пратинаса в Афинах в более поздний период, можно с уверенностью сказать, что трагедия прошла через "сатирическую стадию" и имела "сатирический" оттенок, который она медленно теряла.

Каково же было происхождение представления, которое в V веке стало завершающим элементом тетралогий? Такие тетралогии не могут быть созданы ни для одного драматурга до Эсхила; а количество пьес, приписываемых Пратину, - восемнадцать трагедий и тридцать две сатирические драмы - ставит под сомнение вероятность того, что ранние поэты должны были представлять четыре пьесы вместе. [57] До сих пор мы рассматривали три типа представлений: импровизационный дифирамб, который все еще продолжался в сельских и примитивных районах; усовершенствованный дифирамб (в 508 году до н. э. дифирамбические хоры мужчин были добавлены в программу городских Дионисий в Афинах) и трагедию. Две последние к этому времени стали полулитературными видами. Теперь нам прямо говорят, и нет никаких оснований дискредитировать эту информацию, что Пратинас из Флиуса в Пелопоннесе был "первым, кто написал сатирические пьесы". [58] Общая ситуация ясна. После того как трагедия утратила исключительно вакхическую тематику и значительно отошла от своего первоначального характера, Пратинас попытался удовлетворить религиозный консерватизм, введя новую манеру постановки, которая стала называться сатирической драмой. Это была комбинация драматического дифирамба его родного Флиуса, который, конечно, несколько развился со времен Ариона и Эпигена, и современной аттической трагедии; ее достоинством было то, что она, по крайней мере на некоторое время, продолжала дионисийские сюжеты, которые были так уместны на празднике бога. Похоже, что поначалу сатирические пьесы создавались независимо от

трагедии и в большем количестве, чем впоследствии. Но около 501 года до н. э. городские Дионисии были реорганизованы: от козлиного приза отказались; в программу были добавлены κῶμοι, то есть добровольные представления, из которых впоследствии развилась комедия; и, в частности, было установлено правило, что каждый трагический поэт должен представить три трагедии и одну сатирскую пьесу в серии. Известно, что Пратинас состязался с Эсхилом около 499 года до н. э. Его нововведение, несомненно, произошло где-то между учреждением трагических состязаний в 534 году до н. э. и реорганизацией программы фестиваля в 501 году до н. э., возможно, около 515 года до н. э.

Остается сложной проблема появления хореутов в сатирической драме в разные периоды в Афинах. К счастью, аспект недраматических силенов и сатиров достаточно определен. Уже на вазе Франсуа, амфоре, подписанной Клитием и Эрготимом и относящейся примерно к 600-550 гг. до н. э., изображены три итифаллических существа с конскими ушами, копытами и хвостами (рис. 3). [59] Надпись ΣΙΛΕΝΟΙ не оставляет сомнений в идентичности фигур. Г-н А. Б. Кук перечисляет шесть других ваз с надписями из Аттики, которые рассказывают похожую историю. [60] Ни одна из этих семи ваз, однако, не выдает своего отношения к театру.

С другой стороны, был составлен список [61] из пятнадцати аттических ваз, на которых изображены люди-козлы. Ни одна из них не датируется 450 годом до н. э., так что ясно, что такие фигуры не восходят к отдаленному периоду афинской истории. На самом деле, вряд ли их можно считать предшествующими введению Пратинасом сатирической драмы в конце шестого века. К сожалению, ни на одной из этих ваз нет надписи, но капризные уши, копыта, рога и хвосты едва ли оставляют место для сомнений в том, что эти существа, как и подобные фигуры эллинистических и римских времен, были известны как сатиры. За одним возможным исключением (рис. 9), которое будет рассмотрено ниже, эти изображения также не имеют прямого отношения к театру. Таким образом, представляется, что от первого до последнего, вне сферы театрального влияния, было проведено четкое различие между конными силенами и каприновыми сатирами.

Рис. 4.- Приготовления к сатирической драме из кратера Неаполя около 400 г. до н.э.

См. с. 25, н. 1

Из ваз, которые, безусловно, можно считать изображающими сцены из сатирической драмы, наиболее известной и претенциозной является кратер в Неаполе (рис. 4). [62] Он и кратер в Дипдене были расписаны около 400 г. до н. э. Несколько раньше - другой кратер в Дипдене, динос в Афинах (рис. 5 и 6) и фрагменты двух диноев в Бонне (рис. 7). [63] Последние три происходят от одного и того же оригинала. На кратере в Неаполе идет подготовка к сатирскому спектаклю в присутствии Диониса и Ариадны, которые изображены в любовных объятиях в центре верхнего

ряда. Имена фигур в большинстве случаев известны по надписям, но не всегда значимы. Сразу за Ариадной Любовь (Ἵμερος) парит над неописанным актером в женском костюме, маска которого снабжена скифским колпаком. Следующая фигура - Геракл (вписан), а следующая, как предполагается, - Силен. За Дионисом - неписаный актер в царском костюме. За исключением Любви, все эти фигуры носят маски и представляют собой гистрионные персонажи драмы. С большой долей правдоподобия утверждается, что в пьесе рассказывается о подвигах Геракла в Трое. [64] В таком случае царь - Лаомедон, а дева - Гесиона, его дочь, спасенная Гераклом от морского чудовища. Справа от танцующих хореев в нижнем ряду - флейтист (Проном), который будет аккомпанировать лирическим частям пьесы; слева - Деметрий со свитком в руке, вероятно, поэт. Остальные двенадцать фигур, вероятно, являются хореографами и имеют более непосредственное отношение к нашему исследованию. Большинство из них носят маски, у них человеческие ноги и нет рогов. Они похожи на силенов тем, что имеют длинные конские хвосты. Единственное сходство с сатирами заключается в том, что девять из них носят мохнатый покров на пояснице, предположительно из козьей шкуры. Однако пояс на хореутах в крайнем левом верхнем углу больше напоминает матерчатые плавки, чем шкуру. Однако это расхождение, скорее всего, можно объяснить небрежностью или прихотью рисовальщика, а не существенным различием в материале. Это ясно видно из изучения других ваз этой серии , на которых набедренные повязки напоминают скорее стволы последнего из упомянутых хореутов на Неаполитанском кратере, чем шкуры его девяти товарищей. Тем не менее, множество коротких черточек на поясах одного из боннских диноидов (рис. 7) явно призвано охарактеризовать их как шкуры, а пояса на кратерах Дипдена "узорчаты таким образом, что наводят на мысль о бахроме или лохматом крае". О свободе, которой пользовался художник, можно судить по сравнению левых хореутов на рис. 6 и 7. Это идентичные фигуры на разных копиях одного и того же оригинала; однако лохматость поясницы четко обозначена на одной из них и полностью отсутствует на другой. Более того, на других динозаврах из Бонна хорейты, похоже, вообще не носят пояса! [65] В заключение отметим, что, за исключением различий в изображении условной козьей шкуры, хореуты на всех этих вазах совершенно одинаковы: [66] у них человеческие ноги, нет рогов и конские хвосты. Очевидно, что к 400 году до н. э. или чуть раньше этот тип стал стандартным для театральных целей. О том, что впоследствии он не претерпел никаких существенных изменений, свидетельствует помпейская мозаика (рис. 8). [67]

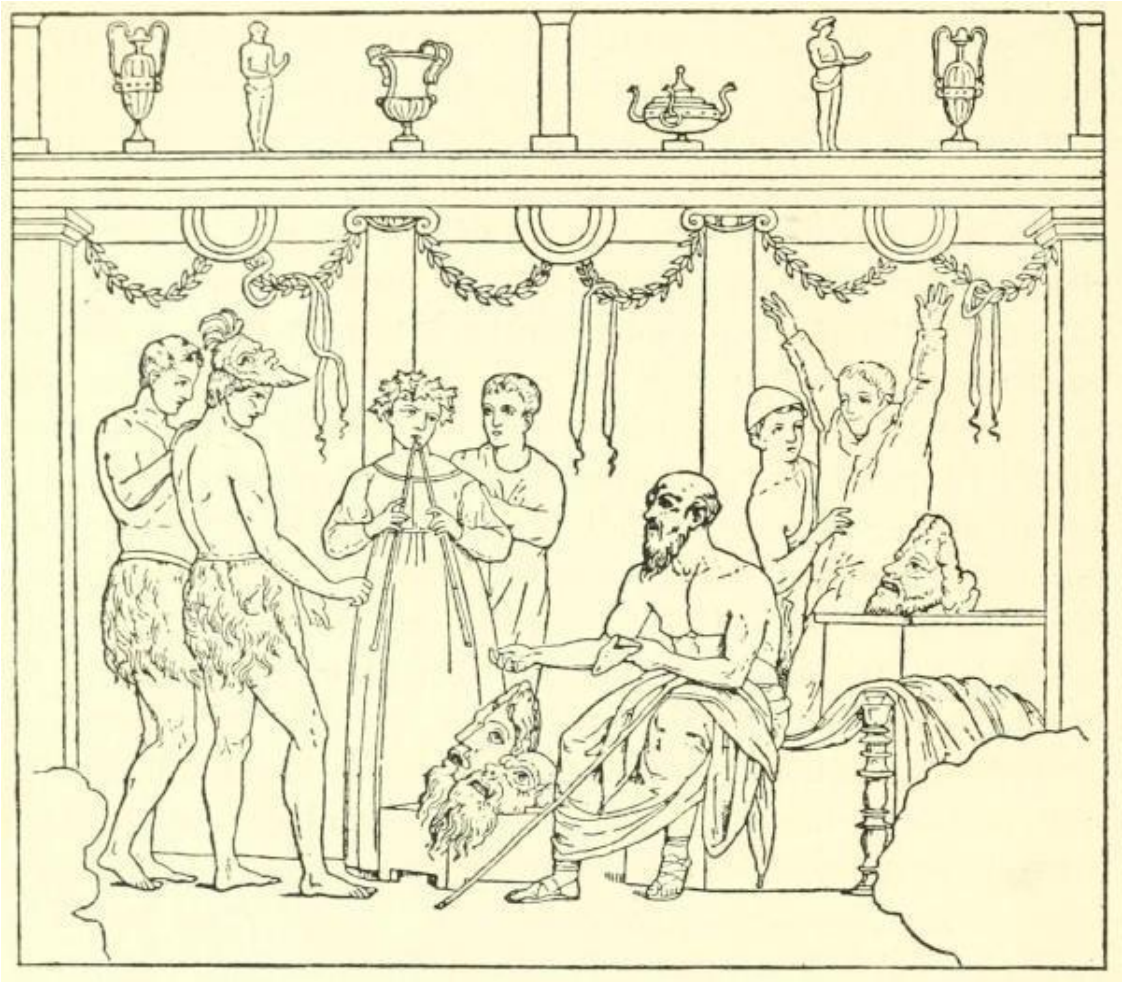

Рис. 8. Поэт и хореоты сатирической драмы с помпейской мозаики

См. с. 27, n. 3

Очевидно, что именно этот тип сатира имел в виду неизвестный источник заметки в *Etymologicum Magnum*, пытаясь объяснить этимологию τραγῳδία: "... или потому, что хоры обычно состояли из сатиров, которых они в шутку называли "козлами" либо *из-за лохматости их тел*, либо из-за их распущенности, ибо животное такого рода; или потому, что хореуты заплетали свои волосы, подражая форме козлов". [68] Этот отрывок был использован для поддержки канонической доктрины о том, что трагедия была ребенком сатирической драмы (см. стр. 2 и 22 f., выше), но он далеко не адекватен для этой цели. Слова после δασύτητα ("лохматость") часто игнорируются или даже опускаются. Но последнюю фразу, "подражание козлам", необходимо интерпретировать с учетом деталей, указанных в контексте. Насколько мы можем судить, единственное упомянутое сходство - это их "лохматость". Это и выражение Горация о том, что трагический поэт "раздевает своих сатиров" для игры в сатиров [69], вполне подошли бы для описания хореутов на Неаполитанском кратере. Кроме того, следует отметить, что это объяснение встречается только в поздневизантийском извещении и что более ранний источник не упоминается. Единственный способ, с помощью которого можно утверждать о респектабельной древности этой интерпретации с помощью литературных свидетельств, заключается в утверждении, что она подразумевается во фразе Аристотеля ἐκ σατυρικοῦ μετέβαλεν. Но мы уже видели (см. с. 22, выше), что это выражение не обязательно и, скорее всего, не поддерживает эту точку зрения. Единственный другой отрывок, который можно привести в этой связи, встречается у трех других византийских писателей. [70] Напрашивается неотразимый вывод, что и объяснение слова

τραγῳδία "козлоногие", и предполагаемое развитие трагедии из сатирической драмы обусловлены "реконструкцией" литературной истории в крайне поздний период.

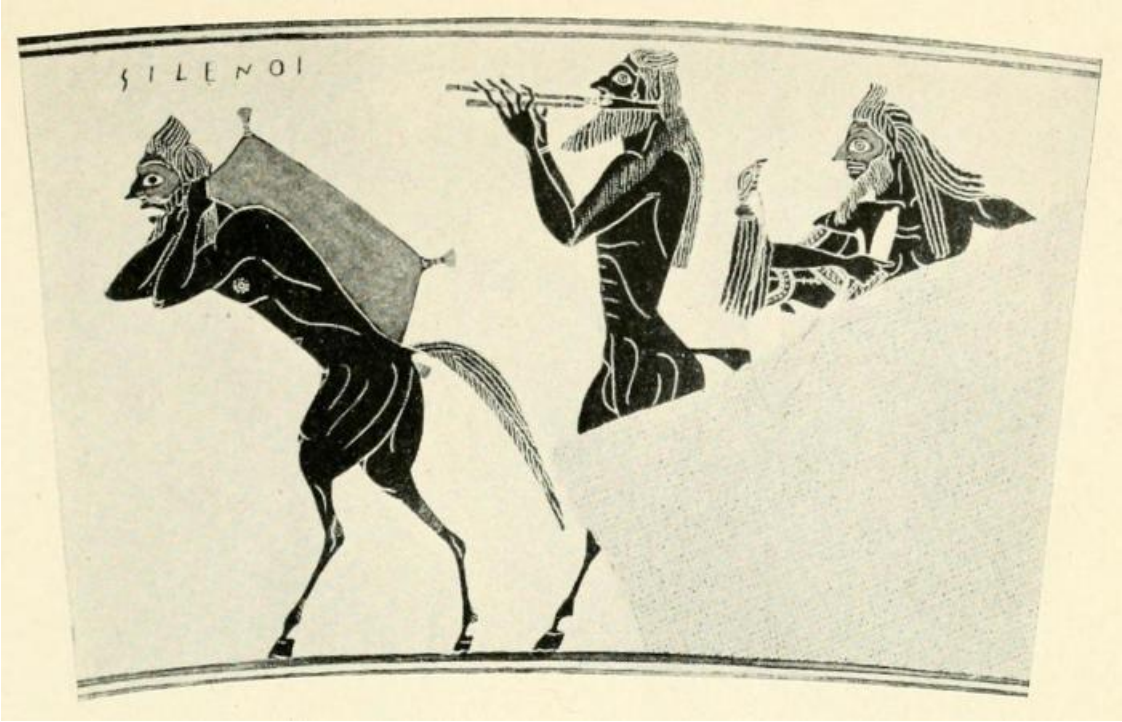

Рис. 3.- Каприн Силени на вазе Франсуа, 600-550 гг. до н.э.

См. с. 24, н. 1

Рис. 5.- Вид на игру сатиров из Диноса в Афинах

См. с. 25, н. 2

Рис. 6.- Вид сатирской пьесы из Диноса в Афинах

См. с. 25, н. 2

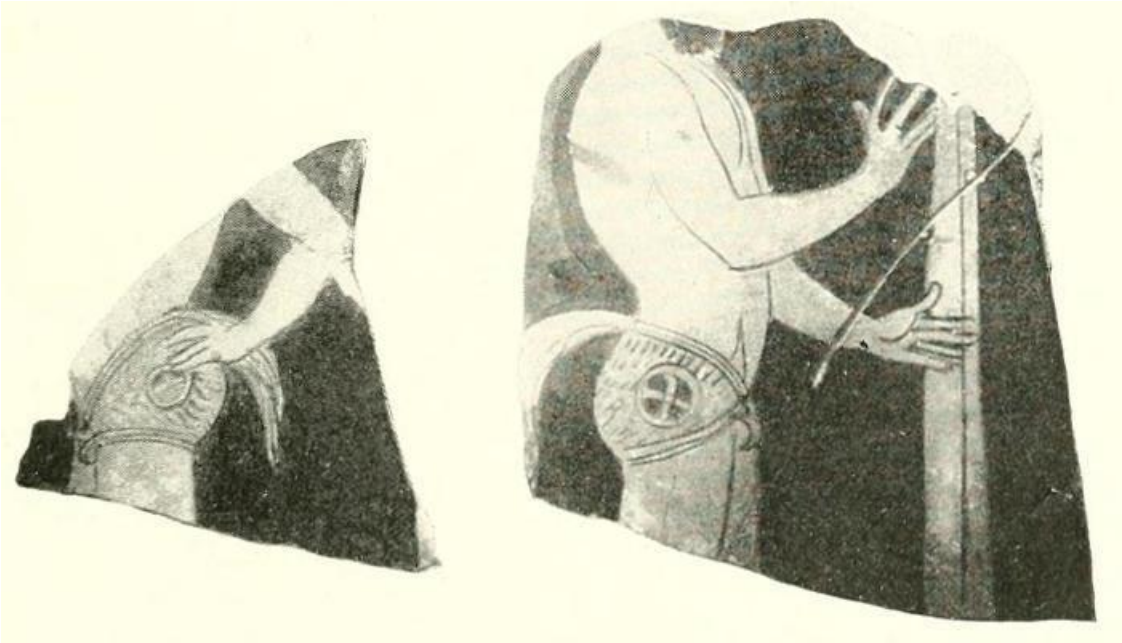

Рис. 7. Вид на игру сатиров из динозала в Бонне

См. с. 25, н. 2

Очевидно, этот стандартный тип театрального сатира произошел от слияния капризных сатиров и конных силенов. Примечательно, что в *"Циклопах"* Еврипида и *"Следопытах"* Софокла Силен является одним из персонажей и *отцом хора*. Эти сатирические пьесы были созданы около 440 г. до н. э.[71] Теперь возникает вопрос: Был ли этот условный тип изобретением Пратина или он сложился позже? Вспомним, что в списке пятнадцати ваз пятого века из Аттики, на которых встречаются изображения людей-козлов (см. стр. 25, выше), одна была упомянута как имеющая возможную связь с театром. Единственным исключением является кратер в Британском музее около 450 г. до н.э. (рис. 9). [72] Более крупный рисунок на той же стороне вазы изображает настил Пандоры, и принято считать, что эти две сцены принадлежат друг другу и происходят из сатирической пьесы, посвященной Пандоре. Как бы то ни было, присутствие флейтиста указывает на то, что по крайней мере рис. 9 является театральным. Если это так, то хореуты - не тот тип, который мы изучали, а настоящие сатиры с копытами, рогами и хвостами. [73] На чреслах они носят плавки, которые в трех случаях окрашены в черный цвет (чтобы изобразить козью шкуру?), но в одном случае остались неокрашенными. Из сатирической драмы Эсхила *"Прометей - похититель огня"* сохранилась строка "О козел, ты оплачешь (потеряешь) свою бороду", обращенная Прометеем к сатиру, который хотел поцеловать пламя, и используемая в качестве доказательства того, что хореуты были капризными по внешнему виду. [74] Опять же, в *"Следопытах"* Софокла встречаются слова: "Ибо, хотя ты молод, с расцветающей бородой, ты резвишься, как козел в чертополохе". [75] Наконец, в *"Циклопе"* Еврипида хор говорит о скитаниях "в этом бедном плаще из козьей шкуры". [76] Хотя эти отрывки не являются доказательством того, что драматические сатиры имели капризный вид, они значительно выигрывают, если мы можем предположить, что это так, и в этой степени они подтверждают свидетельства кратера Британского музея.

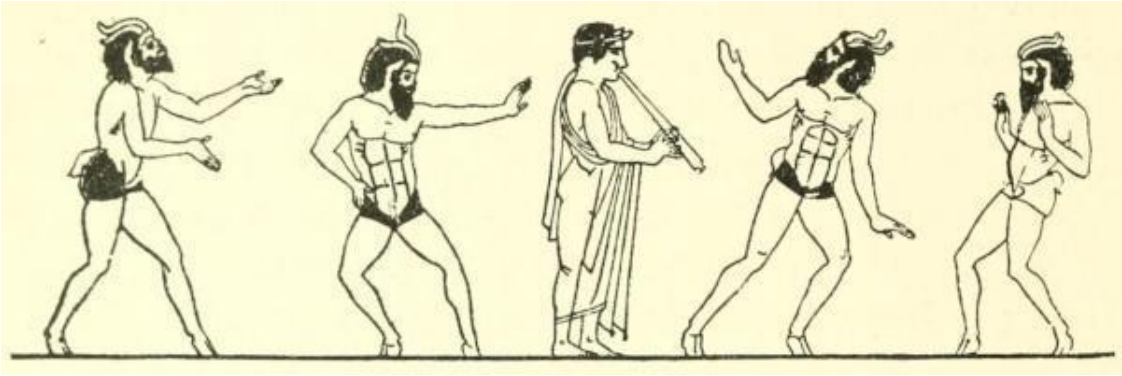

Рис. 9. Сатиры на кратере Британского музея около 450 года до н.э.

См. с. 30, п. 1

Рис. 10

ПСАЙКЕР ИЗ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ РАБОТЫ ДУРИСА ОКОЛО 480 ГОДА ДО Н.Э., ВЕРОЯТНО, ДЕМОНСТРИРУЮЩИЙ ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

См. с. 31, n. 3

Итак, это предпоследняя стадия эволюции сатирического хора, и многие авторитеты довольствуются тем, что остановились на ней. Но остаются свидетельства еще более ранней стадии. Псиктер Британского музея работы Дуриса (рис. 10) [77] изображает десять "хореутов" и герольда, а цилик Британского музея работы Бригуса содержит две сцены, в одной из которых три "хореута" нападают на Ирис перед Дионисом и его алтарем, а в другой Гермес и Геракл защищают Геру от четырех "хореутов". [78] Эти вазы относятся примерно к 480 г. до н. э., и "хореуты" на них имеют человеческие ноги, без рогов, без набедренных повязок, а также конские уши и хвосты. Рейш, несомненно, прав, признавая в этих сценах, по крайней мере, косвенное влияние сатирической игры. [79] Кроме того, похожая фигура изображена на вюрцбургском цилиндре около 500 г. до н.э. (рис. 11). [80] На ней имеется надпись ΣΑΤΡΥΒΣ, , явно ошибочная для σάτυρος. Здесь мы имеем самое раннее изображение сатира в Аттике. И хотя он не принадлежит к театральной сцене, его отличие от современных сатиров Пелопоннеса и от аттических сатиров более позднего периода может быть объяснено только на основе появления хореутов в современных сатирских пьесах. Псиктер из Дуриса и цилиндр из Бригуса показывают, что этот тип не сразу исчез.

На мой взгляд, смысл всего этого достаточно ясен. Когда Пратинас попытался вернуть дионисийский элемент в современную афинскую драму, он сохранил пелопоннесское название, но не решился еще больше шокировать консерваторов, явив их взору существ столь чуждых и странных, какими были бы дорийские люди-козлы. Поэтому он переделал своих сатиров так, чтобы приблизить их к силенам родной трагедии. [81] Однако через пятьдесят или шестьдесят лет сатирическая драма настолько прижилась в Афинах, что была предпринята попытка навязать аттическим хорам пелопоннесский тип в неизменном виде. Но реакция не заставила себя ждать. Через два-три десятилетия возник окончательный тип, такой, каким мы видим его в Неаполитанском кратере. За исключением козьей шкуры на пояснице, которая часто очень условна, местные силены побеждают во всех отношениях.

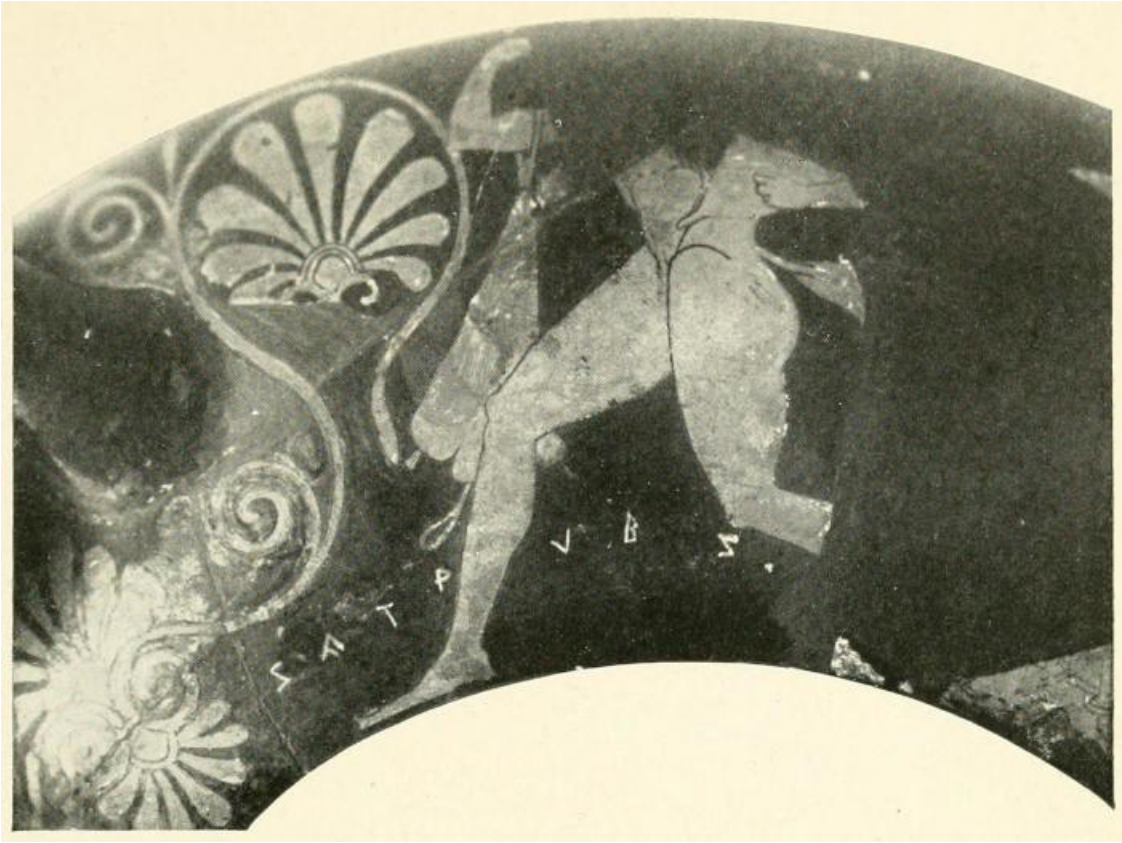

Рис. 11. Сатир на вюрцбургском цилике около 500 года до н.э.

См. с. 31, н. 6

Рис. 12.- Комус на берлинской амфоре

См. с. 38, н. 2

Греки чрезвычайно любили связывать каждое изобретение или новый литературный жанр с чьим-то именем первооткрывателя (εὑρετής). В случае с трагедией проблема была необычайно сложной. В более поздние годы Арион, Эпиген и Феспис имели своих приверженцев. Чаще всего упоминается последний, и, строго говоря, эта точка зрения верна. Но если рассматривать вопрос шире, то он во многом зависит от стадии развития, к которой человек готов применить слово "трагедия". Для многих современных людей, имеющих за плечами почти два с половиной тысячелетия драматической истории, Эсхил покажется первым трагическим драматургом. По крайней мере, в его руках трагедия впервые стала настоящей литературой.

Вышеизложенное покажет, что я не считаю исследование происхождения религии необходимым для обсуждения происхождения греческой трагедии. До Ариона и Эпигена не было ничего, что самые причудливые могли бы признать сродни современной трагедии. После работ Фесписа и Эсхила никто не может не отметить ее присутствия. Проследить, насколько это возможно, постепенное становление нового жанра от состояния небытия до периода бурного роста представляется мне конкретной задачей, которая явно заслуживает внимания. Песни и танцы, из которых развились трагедия и сатирическая пьеса, *в период, когда они стали по-настоящему драматическими*, были связаны с поклонением Дионису, и *в тот же период* Дионис был таким

же настоящим "богом" (в отличие от "героя"), как и любой другой, которого когда-либо знали греки. Отказ от этих очевидных фактов и других подобных им в пользу туманного теоретизирования о религиозном происхождении никогда не принесет нам удовлетворительных результатов. Так, в своем *"Происхождении трагедии"* Риджуэй, который может служить протагонистом этого метода, признал дионисийским происхождением только сатирскую игру и попытался отделить трагедию и дифирамб от этого божества и вывести их из церемоний у гробниц героев, то есть из культа предков. Не думаю, что многие ученые-классики сочтут его попытку успешной. Риджуэй, очевидно, предвидел это и попытался предотвратить, заявив, что "поскольку сам Дионис почти наверняка когда-то был только фракийским героем, даже если бы было верно, что трагедия возникла из его культа, ее реальное окончательное происхождение все равно было бы связано с поклонением мертвым" (*op. cit.*, p. 93). Тогда какой смысл в том, что он признал дионисийское происхождение сатирической драмы? В таком случае конечное происхождение трагедии и сатирической драмы должно было быть, в конце концов, идентичным, а различия в их происхождении должны были заключаться лишь в незначительных расхождениях на заключительном этапе их развития. Как на практике этот результат отличается от более обычной процедуры, которая игнорирует конечные источники и концентрирует внимание на последней стадии развития? Насколько я могу судить, он будет отличаться лишь в той степени, в какой лежащая в основе обоих жанров религия будет теперь пониматься как поклонение предкам. Но это различие теряет всякий смысл по той причине, что в своем последнем томе Риджуэй утверждает, что "духи растительности, кукурузы и деревьев, а также скал, гор и рек, и то, что в совокупности называется тотемистическими верованиями, - обряды плодородия, обряды инициации, мана, "поклонение Деметре и почти [82] всем другим греческим божествам" - "не первичные явления, а лишь вторичные и зависящие от первичной веры в бессмертие и долговечность души", и, следовательно, трагедия и серьезная драма (повсеместно связанные с той или иной формой религии) не только в Греции, но "везде, где они встречаются под солнцем, имеют свои корни во всемирной вере в продолжение существования души после смерти тела." [83] Насколько правдивым может быть утверждение Риджуэя о том, что культ предков предшествует и является конечным источником других форм религии, я не буду останавливаться на этом. Но практическая ценность столь универсального обобщения была хорошо выражена другим: "Даже если можно доказать, что ваш далекий предок был обезьяной, из этого не следует, что обезьяной был ваш отец". [84] Другими словами, несмотря на любое сходство, которое могло возникнуть между конечными формами дионисийского культа и истинным почитанием героев, *в то время, когда трагедия действительно появилась,* существующие различия между ними имели гораздо большее значение, чем могло бы иметь любое предполагаемое тождество происхождения в далеком прошлом. Если бы Риджуэю удалось обосновать свою первую позицию, а именно, что трагедия возникла *непосредственно* из поклонения герою Адрасту в Сикионе или т.п., то в его работе был бы какой-то смысл. Но его доктрина о *конечном* происхождении теряется в первобытной тьме.

Происхождение комедии. [85]- Трудность этой проблемы была осознана еще Аристотелем:

Теперь последовательные изменения в трагедии и лица, способствовавшие им, не ушли в забвение, но комедия подверглась забвению по той причине, что сначала ее не принимали всерьез. Доказательством тому служит тот факт, что архонт сравнительно поздно [т.е. в 486 г. до н.э.] предоставил хор комедийных артистов; они были добровольцами. И комедия уже имела определенные формы, когда в записях появляются вышеупомянутые комические поэты [т.е. Хионид и Магнес, первые комедианты после официального признания]. Кто снабдил ее "персонажами" (πρόσωπα) [86] или прологами, или количеством действующих лиц и т. п., остается неизвестным. Разработка регулярного сюжета была сицилийским изобретением, но из афинян

первым, кто отказался от "ямбической" или ламповой формы и начал разрабатывать всеобъемлющие темы и сюжеты, был Кратес. [87]

Но какие бы неясности ни омрачали различные этапы истории комедии, к счастью, почти нет сомнений в том, из какого источника она возникла. Аристотель утверждает, что "комедия также возникла из импровизаций, берущих начало от руководителей фаллических церемоний, [88] которые до сих пор сохранились как учреждения во многих наших городах". [89] Г-н Корнфорд (*op. cit.*, pp. 37 и далее) находит лучшую иллюстрацию этих церемоний в известном отрывке из *"Ахарнян"* Аристофана, ст. 237 и далее. Дикеополис только что заключил частный мир со Спартой и готовится отпраздновать праздник Диониса в своем загородном поместье. Он выстраивает свою скудную процессию так, словно в ней собралась целая толпа: его дочь несет на голове священную корзину с жертвенными принадлежностями, двое рабов держат шест, на котором возвышается фаллический символ, сам Дикеополис идет сзади с большим горшком в руках, а жена и мать составляют толпу зрителей. В ст. 246 и далее происходит жертвоприношение под аккомпанемент воззвания к Дионису. Наконец, Дикеополис вновь формирует свою процессию с различными грубыми замечаниями и начинает фаллическую балладу непристойного характера в честь Фалеса, "приятеля Диониса и товарища по путешествиям" (ξύγκωμε). Таким образом, процедура состоит из процессии к месту жертвоприношения, самого жертвоприношения и фаллической песни или *комуса* (κῶμος). Последняя важна для нашей цели, поскольку комедия (κωμῳδία) этимологически означает "песня-комикс" (κῶμος + ᾠδή). Κῶμος обозначает как праздник, так и группу маскарадников, участвующих в нем. Комус был особым видом фаллической церемонии, из которой развилась комедия.

Комус в *"Ахарнянах"* Аристофана поет один только Дикеополис, потому что отсутствие подходящих помощников вынуждало его выступать и в роли жреца, и в роли прихожанина. Но Корнфорд прав (*op. cit.*, pp. 38 ff.), признавая эту песню как принадлежащую к широко распространенному типу, в котором импровизации одного или нескольких лидеров (ἐξάρχοντες) прерываются через более или менее регулярные интервалы повторяющимся напевом хора. В случае песня не продолжается до естественной для данного типа длины, а обрывается настоящим хором пьесы, который до этого скрывался, но теперь вырывается вперед и останавливает ход пьесы, осыпая ее камнями. С точки зрения содержания Корнфорд обнаруживает в комусе два элемента: призыв к богу присутствовать в обрядах его поклонения и импровизационный "ямбический" элемент непристойной рибалистики, который часто принимал форму сатиры, направленной против отдельных лиц по имени (там же, p. 41). Эти два элемента в точности соответствуют двойному объекту всех фаллических церемоний, которые были одновременно "положительным средством оплодотворения" и "отрицательным талисманом против злых духов". Первый результат достигался путем призыва дружественных сил; что касается второго,

Самый простой из всех методов изгнания вредоносных влияний любого рода - это оскорбление их самым жестоким языком. Нет никакого различия между этим и обычаем оскорблять и даже бить людей или вещи, от которых нужно избавиться, как бьют ковер не по его вине, а чтобы выбить из него пыль..... Нет сомнений, что элемент инвективы и личной сатиры, отличающий Старую комедию, напрямую восходит к магическим злоупотреблениям фаллической процессии, так же как ее непристойность обусловлена сексуальной магией; и вполне вероятно, что это ритуальное оправдание было хорошо известно аудитории, знакомой с самой фаллической церемонией [ibid., pp. 49 f.].

Можно привести множество примеров ритуального сквернословия у греков, например, то, чему предавалась элевсинская процессия, приближаясь к "мосту", то, что делали всадники на телегах в

День горшков (χόες) в Антестерии, то, что происходило на празднике Стеня, и многие другие. Иногда они включали физическое насилие, а также простое оскорбление, и этот элемент (или угроза его применения) часто повторяется в "Старой комедии". Возможно, наиболее интересную параллель приводит Геродот, ст. 82 f. В VI веке до н. э., чтобы предотвратить голод, эпидавры установили деревянные статуи Дамии и Авксесии, богинь плодородия. [90] Несколько позже эгинетяне украли эти изображения и установили их в своей стране; "они имели обыкновение умиротворять их жертвоприношениями и женскими сатирическими хорами, назначая десять мужчин для хоров каждой богини; хоры не использовали ни одного мужчины, а только женщин страны; у эпидавров также были те же обряды".

Комус часто принимал форму компании, марширующей от дома к дому под музыку флейтиста и исполняющей программу пения и танцев в каждом жилище. Из того, что уже было сказано, можно понять, что импровизации руководителей комуса редко приносили пользу домохозяевам. Эти гнусные нападки на соседей в сочетании с другими мотивами побуждали участников комедий принимать маскировку, которая менялась из года в год. Согласно *"Парийской хронике"*, комические хоры были изобретением Сусариона и впервые были исполнены в Икарии. Это, несомненно, означает, что Сусарион превратил церемонии старого ритуального шествия по стране в "стационарное" представление с оркестром. Тот же авторитет сообщает нам, что это новшество было введено в Афинах между 580 и 560 гг. до н. э.[91] Это замечание должно относиться к Ленейскому фестивалю, поскольку программа городских Дионисий получила это дополнение только около 501 г. до н. э. На обоих фестивалях представления еще некоторое время продолжали называться комусами (κῶμοι), комедия - название более позднее, и производились "добровольцами". На пяти аттических вазовых картинах около 500 г. до н. э. комедианты изображены в виде петухов, птиц или верхом на лошадях, дельфинах или страусах (рис. 12-16). [92] Государство стало официально контролировать комедию только в 486 г. до н. э. в Дионисии и около 442 г. до н. э. в Ленее. [93]

Рис. 13

КОМУС НА ЭНОХЕ ИЗ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

См. с. 38, н. 2

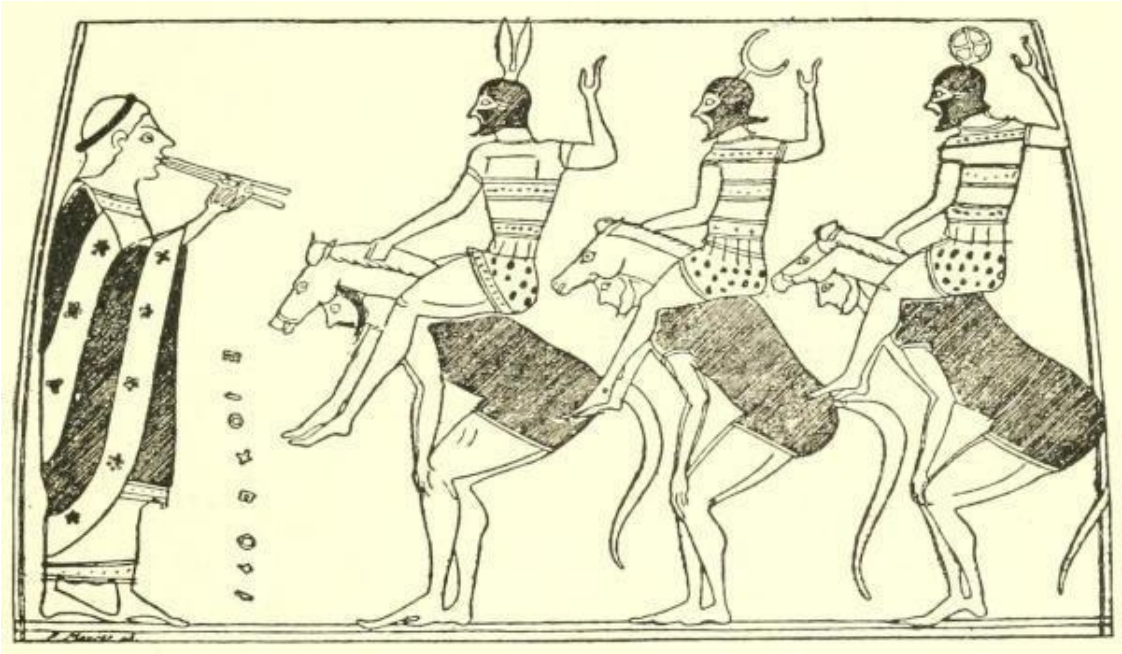

Рис. 14. Комус на берлинской амфоре

См. с. 38, n. 2

Прежде чем мы сможем продолжить, необходимо рассмотреть природу античной комедии. Во времена Адриана история литературной комедии в Афинах была разделена на три периода, названные соответственно Старой, Средней и Новой комедией. Старая комедия завершилась вскоре после начала IV века до н. э. Основную часть ее сюжета составляли политика и грязные нападки на современников. Живые люди, такие как Перикл, Сократ, Еврипид и Клеон, представлялись актерами на сцене и высмеивались с особой яростью. Иногда их личность тонко маскировалась под прозрачным псевдонимом, но чаще всего само имя жертвы сохранялось вместе с другими опознавательными знаками. Средняя Комедия была переходным периодом между Старой и Новой, длившимся около полувека. Она отказалась от политических и личных тем своей предшественницы и в значительной степени отдалась литературной критике, пародиям и мифологическим пародиям. Новая комедия, в свою очередь, по большей части отказалась от подобных тем и посвятила себя мотивам, почерпнутым из повседневной жизни. За исключением эпизодического присутствия хора, она не сильно отличается по структуре, тематике и технике от современной комедии нравов, *mutatis mutandis*.

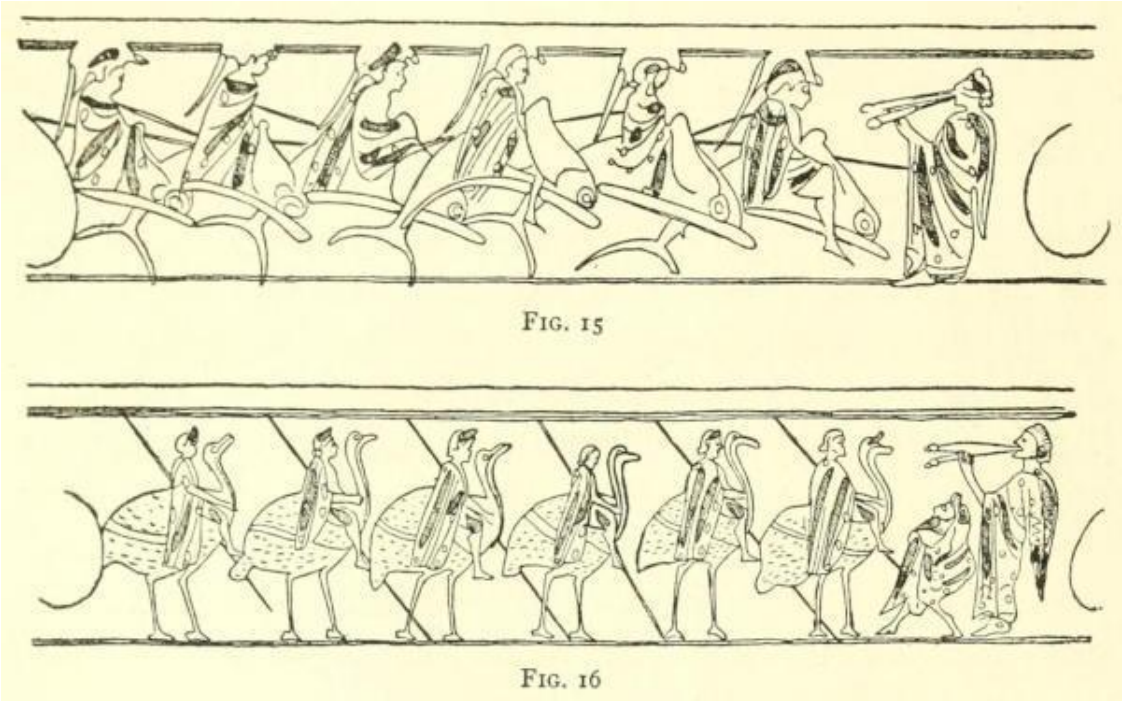

Рис. 15-16. Сцены из комуса на бостонском небосклоне

См. с. 38, n. 2

Для изучения истоков, однако, мы должны обратиться к самому раннему типу, Старой комедии, которая совершенно не похожа ни на один современный жанр. Нам повезло, что мы располагаем одиннадцатью полными пьесами Аристофана, главного поэта Старой комедии; и хотя ни одна из них не похожа на другую в деталях своей структуры, общий план ясен. Основные черты таковы: [94]

1. *Пролог* (πρόλογος), произносимый актерами и служащий как для изложения, так и для разворачивания действия пьесы.

2. *Парод* (πάροδος), или вступительная песня хора. Первоначально это подразделение должно было быть исключительно хоровым, но ко времени Аристофана оно было развито так, что иногда включало реплики, произносимые актерами.

3. *Агон* (ἀγών, "состязание"), "театрализованный спор" или словесный поединок между двумя актерами, каждого из которых поддерживает полухор; см. с. 43, ниже.

4. *Парабасис* (от παραβαίνω, "выходить вперед"), "хоровой агон", в котором хор, а актеры находятся вне сцены, выходит вперед, чтобы обратиться к зрителям. В завершенном виде парабасис состоит из семи частей, которые делятся на две группы: первая группа включает три одиночные части, которые, вероятно, были исполнены первым корифеем. Отбросив все драматические иллюзии и всякую связь с предшествующими событиями пьесы, он излагает взгляды поэта на собственные заслуги и претензии к публике, высмеивает драматургов-соперников, объявляет свое мнение по гражданским вопросам и т. д. Вторая группа содержит четыре части в виде эпиррематического сизигия, т. е, *песня* (ᾠδή) и *эпиррема* (ἐπίῥῥημα, "речь") одного полухора и его лидера, соответственно, уравновешиваются *антодом* (ἀντῳδή) и *антепирремой* (ἀντεπίῥῥημα) другого полухора и его лидера; Здесь хор обычно снова поет в

образе, рыцари восхваляют своих "коней", птицы - свой образ жизни по сравнению с человеческим и т.д. [95]

5. Далее следует ряд *эпизодов* (ἐπεισόδια), гистрионных сцен, разделенных (6) краткими *хоровыми одами* (στάσιμα или χορικά). Эпизоды изображают последствия победы, одержанной в агоне (3). Например, в *"Ахарнянах"* предметом спора является вопрос о том, должен ли быть наказан Дикеополис за предполагаемую измену, заключивший частный мир со Спартой, а часть (5) представляет его в череде бурлескных сцен, наслаждающимся плодами этого мира.

7. *Исход* (ἔξοδος), или рецессия хора. Правильно говоря, здесь должна содержаться только заключительная, уходящая песня хора (ἐξόδιον), но термин стал включать в себя и предшествующий ей гистрионный отрывок.

Это очень неполный набросок очень сложной темы, но для нынешних целей его вполне достаточно.

Итак, в скаредности примитивного (нелитературного) комуса профессор Наварр (*op. cit.*, p. 248) выделил бы три стадии. На первой из них рибаллистика комуса не получала ответа от толпы зрителей. Это, несомненно, можно объяснить, если предположить, что все, кто мог участвовать, уже были членами комуса; зрители состояли только из женщин и детей, которые часто имели не больше права слова в религиозном ритуале, чем в законе. Так, в "*Ахарнянах"* Аристофана жена Дикеополиса присутствует, но не говорит (см. с. 36, выше). Во второй сцене прохожие отвечали на нападки пирующих. Это, вероятно, указывает на то, что членство в комусе было каким-то образом ограничено, и другие могли свободно отвечать на нападки из толпы. Третий этап был достигнут, когда этот новый элемент был официально признан и введен в состав самого комуса, который, таким образом, был разделен на антагонистические половины для взаимного осуждения. Так можно объяснить особенность Старой комедии. Ее хор был двойным хором из двадцати четырех человек, всегда разделенным на два полухора, которые часто враждовали на протяжении значительной части пьесы. Иногда это разделение между ними показывали их маски или костюмы, как, например, когда хор представлял мужчин и женщин, лошадей и их всадников и т. д. Но иногда разделение происходило по чувствам - например, один полухор выступал за мир, а другой - против него. Результатом такого деления ранних комедиантов на полухоры стал параллелизм структуры некоторых частей комедии: ода соответствовала антоде, а эпиррема одного лидера хора - антепирреме другого. Очевидно, что все деления, демонстрирующие эту двойственность расположения, происходят от comus. [96]

Одним из таких подразделений является парабасис (4). Хотя это одна из самых древних черт старой комедии, она также была одной из первых, пришедших в упадок: законченная в ранних пьесах Аристофана, она всегда каким-то образом искажается в его средний период, а в двух последних комедиях исчезает полностью. Мы видели (стр. 37, выше), что основными характеристиками фаллических церемоний было привлечение хороших влияний с помощью призыва и отвращение плохих - с помощью витуперии. Теперь в эпиррематической сизигии, составлявшей вторую половину парабасиса, даже после Аристофана, когда она, естественно, должна была значительно измениться по своей функции, "ода и антод обычно содержат призыв либо музы, либо богов, которых приглашают присутствовать на танце, причем божественные личности всегда выбираются с учетом характера хора. Эпиррема и антепиррема часто содержат другой элемент - сатиру или более мягкую форму совета и увещевания". [97]

Другой раздел Старой комедии, который был тщательно сбалансирован и который, следовательно, должен быть производным от комуса, - это агон (3). Обычно это подразделение было эпиррематическим по структуре и состояло из девяти частей, как показано ниже: Сначала идет ода, исполняемая одним полухором, затем *cataceleusmus* (κατακελευσμός, "ободрение"), в

которой их лидер увещевает одного из актеров-соперников, в-третьих, этот актер произносит свою речь (эпиррем), завершая ее перорацией (πνῖγος, "подавление", названной так потому, что все это должно было быть произнесено на одном дыхании и оставляло исполнителя без речи). Далее следовали антод, антикателусмус, антепирремус и антипнигус, исполняемые соответственно другим полухором, их руководителем и вторым актером. Наконец, в *сфрагисе* (σφραγίς, "печать") приводится единодушный вердикт всего хора. На первый взгляд кажется, что актеры играют здесь слишком важную роль, чтобы агон мог произойти от комуса, который был чисто хоровым. Комус состоял из нерасчлененной группы пирующих, и его хореоты не имели отдельных ролей. На самом деле, нет никаких оснований полагать, что их выступления вообще включали в себя драматическую имперсонацию (μίμησις). Они могли быть одеты в костюмы птиц или животных, но за редким исключением пели, говорили и вели себя так, как подобало бы мужчинам, участвующим в подобном обряде. Как мы уже видели (с. 38, выше), их костюмы служили для маскировки.

Тем не менее, ситуация не так уж невозможна, как кажется. Тот факт, что маски и костюмы хореутов были одинаковыми или, в крайнем случае, двух типов, соответствующих двум полухорам, не мешал каждому члену хора говорить или петь отдельно от остальных. Это иногда делалось даже в развитой трагедии, где грань между хором и актерами обычно была резкой. Так, в *"Агамемноне"* Эсхила, ст. 1348 и далее, каждый из хореутов по очереди произносит две ямбические строки. В частности, роли двух руководителей хора должны были быть разработаны в комусе и ранней комедии, чтобы частично компенсировать отсутствие актеров. Обратите внимание, что Аристотель не просто утверждает, что комедия возникла из фаллических церемоний, но и из *руководителей* (ἐξάρχοντες) фаллических церемоний. Иллюстрацией того, к чему может привести участие в действии отдельных хореутов, может служить *"Женщины в совете"* Аристофана. Я считаю, что "Первая женщина" и "Вторая женщина", которые в наших изданиях произносят краткие реплики в начале пьесы, - это не актеры, а руководители двух полухоров. [98] По функциям они сначала не отличимы от Праксагоры. Более того, только позже выясняется, что сама Праксагора - актер, а не корифей. Дело в том, что во всех своих пьесах Аристофан, похоже, наделял двух руководителей хора более широким участием как в текстах, так и в речитативе, чем принято считать (см. White, *op. cit., passim*). На мой взгляд, подобное было еще более распространено в более ранний период, и таким образом в комусе мог возникнуть квази-агон, из которого легко развился более поздний гистрионный агон. Конечно, руководители хора не могли выступать в индивидуализированных ролях, как актеры в аристофановском агоне, поскольку характеры еще не были введены в комедию; но они могли участвовать в состязании совершенно общих, деперсонифицированных биллингейтов или, в более поздний период, выступать в качестве рупора поэта для аргументации за или против любого вопроса. Таким образом, они представляли бы не отдельных мужчин, с именем и характеристикой индивидуума, а *любых* мужчин. Их чувства были бы одинаково уместны в устах любого из других хореев.

Агон и парабасис обязательно должны были сопровождаться по обе стороны процессией и рецессией. В своей простейшей форме они не должны были включать в себя ничего большего, чем молчаливое марширование, но, вероятно, всегда присутствовал аккомпанемент флейты, и вскоре к нему добавлялось пение. Даже когда использовались слова и пение, не было необходимости в том, чтобы они были написаны заново для каждого случая или вообще были оригинальными. Вспомним, что в ранних и последних пьесах Аристофана он не сочинял специальных эксодий, а заимствовал у более ранних поэтов любые популярные песни, которые подходили для его целей. [99] Кроме того, в эксоди Аристофана отсутствует уравновешенная структура, характерная для всех частей, происходящих непосредственно от примитивного комуса; но в данном случае этот факт не имеет значения, поскольку конце комедии (или комуса) два полухора всегда примиряются и уходят вместе. Тем не менее, вторжение гистрионного элемента,

сравнительная редкость самого раннего драматического метра (трохаического тетраметра) и отсутствие канонической структуры делают очевидным, что рецессия примитивного комуса никогда не перерастала в регулярное деление - другими словами, исход аристофановской комедии был продуктом более позднего периода.

С другой стороны, аристофановский пород напоминает агон и парабасис, широко используя тетраметр (*op. cit.*, p. 185). Более того, он содержит явные остатки эпиррематической композиции (ibid., pp. 159 и 366), так что, несмотря на гистрионные элементы и отсутствие канонической формы, пород следует считать исключительно хоровым по происхождению и развившимся из простой процессии до того, как комос стал гистрионным.

Театральный комос, таким образом, должен был представлять собой нечто следующее: сначала хоровой пород, затем полугистрионный агон, затем парабасис, и, наконец, рецессия, которая в конечном итоге переросла в эксодус. Позднее сообщение, [100] если оно правильно исправлено, сообщает нам, что в свое время комедии содержали не более трехсот стихов. Я считаю, что речь идет именно об этом типе представления и что комедия, по сути, не сильно от него отличалась, пока не были добавлены актеры, в отличие от хора.

Как появилось это дополнение? Невозможно, чтобы комические драматурги, имея перед собой актеров трагедии, никогда не думали о том, чтобы сделать этот шаг. Тем не менее, основной импульс, по-видимому, исходил из другого направления. Мы видели (с. 36, выше), что в нетеатральном комусе фаллос несли на шесте в ритуальной процессии, с которой комус был изначально связан; его не носили. Не носят его и хореуты, изображенные на аттических вазах (рис. 12-16). Но в "Старой комедии" очевидно, что по крайней мере некоторые персонажи носили фаллическую эмблему. О том, что это было общепринятой практикой, свидетельствует язык, на котором Аристофан хвастается скромностью своих *Облаков*:

"И посмотрите, как чисты ее нравы: кто, заметив прежде всего ее платье,

Входит не с грязными знаками на скромных одеждах,

И не дразнят лысых, танцующих балеты на смех молодым. [101]

А д-р Кёрте (*указ. соч.*, с. 66 и далее) собрал десять отрывков из других пьес нашего поэта, которые указывают на то, что Аристофан не всегда был столь пуританским, как он утверждает здесь. Эти выводы подтверждаются также многочисленными изображениями аттической работы, которые, как можно предположить, изображают актеров Старой и Средней комедии (рис. 17-19). [102] Ко времени Новой комедии, напротив, фаллос, очевидно, уже не носили, а персонажи были одеты в повседневную одежду. Теперь дорийская пантомима или фарс широко культивировались в Пелопоннесе и Магна-Грации. Исполнители были индивидуальными актерами, не объединенными в хор. Они носили фаллос, гротескно набивали свое тело спереди и сзади обильной набивкой и в целом очень напоминали афинских комических актеров (рис. 20 и 21). [103] Их представления представляли собой слабо связанные между собой бурлескные сцены, изобилующие массовыми персонажами и оживленные непристойностями и грубыми шутками. Большинство авторитетов сходятся во мнении, что бурлескные эпизоды (5) Старой комедии происходят из этого источника. Согласно Аристотелю, [104] мегаряне утверждали, что комедия зародилась у них около 600 года до н. э., когда среди них установилась демократия с вытекающей из нее свободой слова. Утверждалось даже, что Сусарион, предполагаемый основатель аттической комедии (см. с. 38, выше), был родом из Мегары, но это утверждение , очевидно, необоснованно. [105] Однако факт остается фактом: Аристофан и его соратники часто говорят о

глупых, вульгарных сценах или шутках как о "украденных из Мегары". [106] Хотя эти слова объясняются иначе, [107] я считаю, что Мегара, ближайший к Аттике дорийский город, имела какое-то отношение к введению гистрионного элемента в аттическую комедию. Конечно, это не означает, что Мегару следует считать изобретателем афинской комедии, так как комус был местным и получил свое развитие на аттической почве, а тип представления, который появился после введения актеров, был совершенно не похож ни на Мегару, ни на какую-либо другую часть дорийского мира.

Рис. 17. Комические актеры и флейтисты на аттической вазе в Петрограде

См. с. 47, н. 1

Рис. 18. Аттическая терракота в Берлине с изображением комического актера.

См. с. 47, н. 1

Рис. 19. Аттическая терракота в Мюнхене с изображением комического актера.

См. с. 47, н. 1

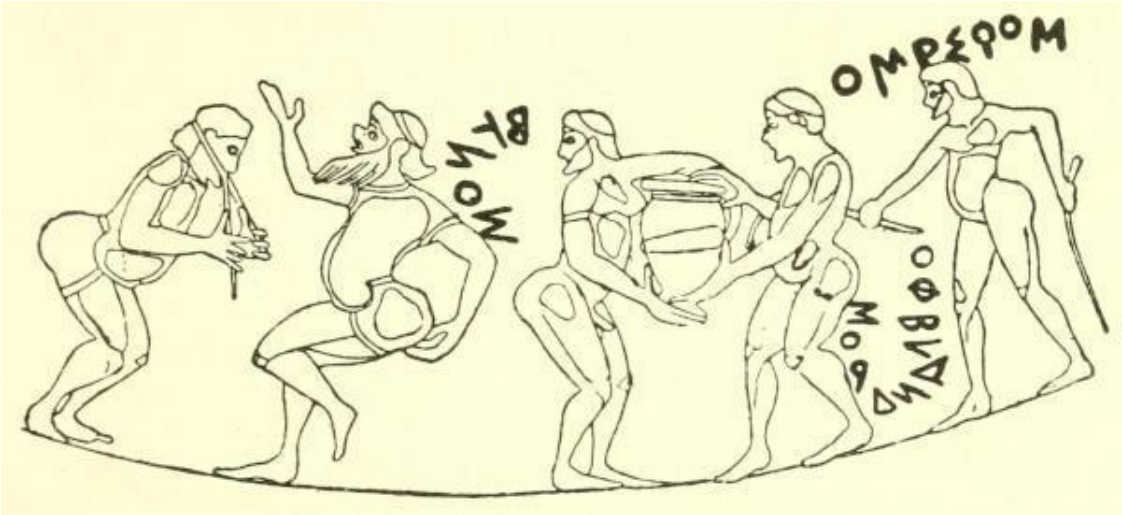

Рис. 20. Актеры "Дорийской комедии" на коринфском кратере в Париже

См. с. 47, п. 2

С появлением актеров пародирование впервые стало возможным в аттической комедии. Помимо безымянного хора и руководителей хора, теперь были исполнители, которые могли принимать облик реальных или воображаемых персонажей и исполнять одну роль или, сменив маску, несколько ролей в течение всей пьесы. Важность всего этого слишком очевидна и не требует пояснений. Это ознаменовало рождение драматической комедии в Афинах. Благодаря появлению актеров комедия стала поддаваться и другим влияниям. Трагедия могла сразу же заявить о себе. Теперь можно было добавить гистрионный пролог, причем комический пролог по длине и функциям соответствовал трагическому прологу и первому эпизоду вместе взятым. [108] Теперь стал возможен настоящий агон актеров, независимо от того, использовались ли раньше для этой цели руководители хора. Кроме того, новые мегарианские бурлескные эпизоды (5) естественно разделялись стасимами (6) в подражание трагедии. Также можно было бы вставить эпизод [109] между пародом и агоном, как это сделано в *"Плуте"* Аристофана, ст. 322-486; или между агоном и парабасисом, как в "*Рыцарях*" Аристофана , ст. 461-97; или сочинить второй парабасис и вставить между ними дополнительный эпизод, как в *"Мире"* Аристофана, ст. 1039-1126, и т. д. В дополнение ко всему этому трагедия оказывала постоянное влияние, возвышая и стандартизируя все части комедии в равной степени.

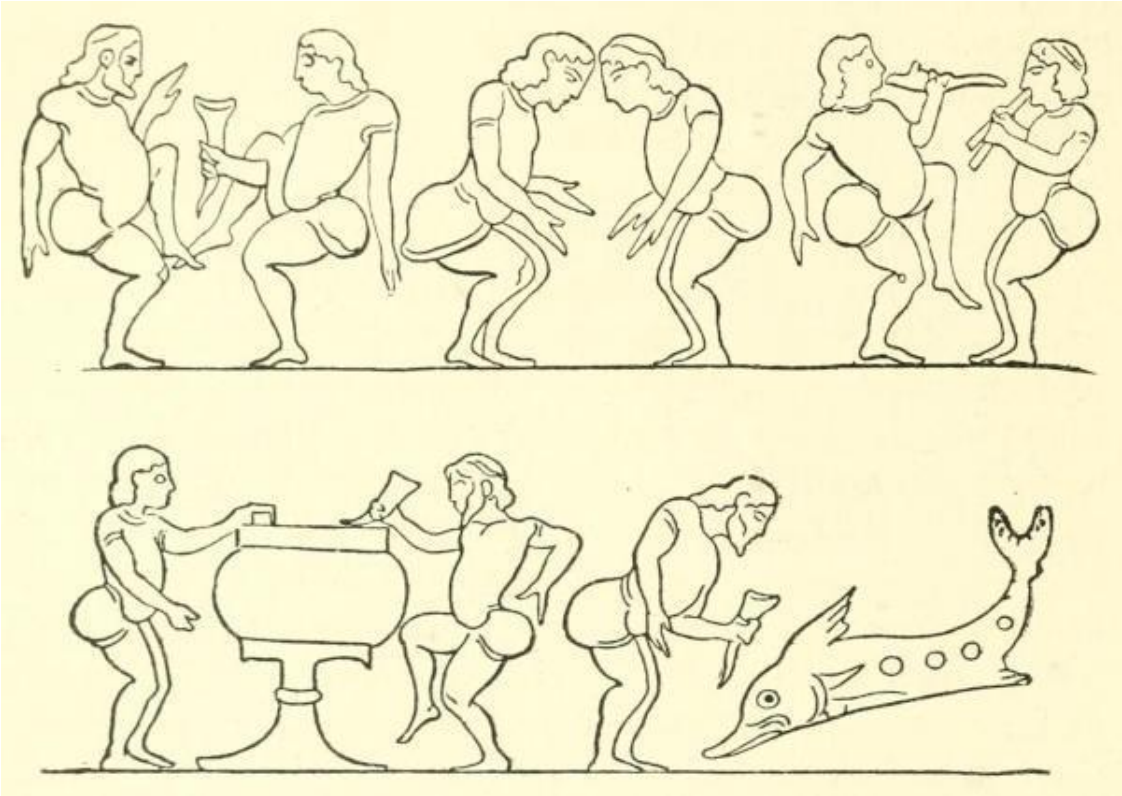

Рис. 21. Актёры дорийской комедии на коринфской вазе

См. с. 47, н. 2

Но ограниченный и даже разрозненный метод разработки, использовавшийся в ранней комедии, с ее инвективами, пасквилями и непристойными шутками, был недостаточен для того, чтобы заполнить столь обширные рамки. Поэтому возникла необходимость расширить и углубить сюжеты; по сути, впервые в аттической комедии появился сюжет, достойный этого названия. Все это подразумевается в словах, которые уже цитировались у Аристотеля (стр. 35, выше): "Разработка регулярного сюжета была сицилийским изобретением, но из афинян первым, кто отказался от "ямбической" или ламповой формы и начал создавать всеобъемлющие темы и

сюжеты (καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους), был Кратес". В первой половине этого предложения речь идет об Эпихарме, чье имя действительно встречается в тексте Аристотеля в этом месте, но без грамматической конструкции. Эпихарм был жителем сицилийской Мегары Гиблаи, откуда он перебрался в Сиракузы около 485 г. до н. э. Как и мегаряне на греческом материке, сицилийские мегаряне претендовали на честь изобретения комедии. [110] Они основывали свои притязания на том, что Эпихарм процветал и завоевал свою репутацию до 486 г. до н. э., который стал *конечным пунктом* для начала официальной карьеры Магнеса и Хионида, которые были первыми поэтами поддерживаемой государством (в отличие от добровольной) комедии, на городских Дионисиях в Афинах. Эпихарм поднял дорийскую пантомиму в Сицилии до литературного значения и, похоже, усовершенствовал разрозненные или слабо связанные сцены своих предшественников, соединив их вместе на нити общего сюжета-интеллекта. В его пьесах не было хора, в них не затрагивались вопросы современников и политики. Теперь слова Аристотеля о Кратесе, несомненно, следует понимать как указание на сходство между ним и Эпихармом, по крайней мере, в некоторых из этих аспектов. Выражение, которое я перевел как "создавать всеобъемлющие темы и сюжеты", Бутчер перевел как "обобщать свои темы и сюжеты", Байуотер - "создавать истории общего и неличного характера, иначе говоря, басни или сюжеты", а Корнфорд (*op. cit.*, p. 217) - "сочинять сюжеты или басни "универсального" характера". Какой бы иной смысл ни вкладывался в эту фразу, я думаю, что она должна означать, прежде всего, что Кратес, подобно Эпихарму, подчинил все или, по крайней мере, большинство частей своих пьес одной связующей идее или сюжету; и мне кажется, что предыдущее положение, в котором говорится о его отказе от "ямбической" или ламповой формы, направлено в ту же сторону. По моему мнению, инвективы его предшественников были эпизодическими и не связанными с контекстом никакой последовательностью мысли, часто выражаясь в таких отрывках, как следующие:

Пошутим мы весело

Над Архедемом пошутим,

Который еще не порезал своих гильдийцев, хотя ему уже семь лет;

Но среди мертвецов

Он демагог и глава,

И на вершине плутовства держится?

А Клисфен, говорят,

Целый день среди гробниц,

Оплакивая свою возлюбленную жалобным плачем.

А Каллиас, говорят,

Стал моряком смелым,

И набросил львиную шкуру на свои женские члены. [111]

Здесь это оскорбление притянуто за уши, а три гражданина, на которых обрушиваются в течение нескольких строк, не имеют никакого отношения к основной теме пьесы. Смею предположить, что Кратес отказался именно от такого рода вещей; и язык Аристотеля не требует от нас вывода о том, что он полностью отказался от сквернословия. Однако обычно считается, что Кратес не делал никаких нападок на своих современников, а "обобщал" свои сюжеты, изображая в своих пьесах

вымышленных, "идеальных" персонажей. Другими словами, предполагается, что он в какой-то степени предвосхитил манеру и материал Новой комедии. У меня нет желания бороться с этой точкой зрения, которая просто продвигается на шаг дальше моей собственной. Главный факт - то, что Кратес изобрел сюжетную последовательность в аттической комедии, - вряд ли может быть предметом спора.

Мы обязаны позднему авторитету Цетесу за следующие утверждения:

Но и старая комедия отличается от себя самой [т. е. распадается на два типа], ибо те, кто впервые установил институт комедии в Аттике (а это были Сусарион и его преемники), обычно выводили персонажей (πρόσωπα) в недифференцированной толпе (ἀτάκτως), и целью был только смех. Но Кратин [современник Кратеса], сменив их, положил конец путанице (ἀταξίαν) и впервые расставил персонажи (πρόσωπα) в комедии на три; к удовольствию от комедии он добавил прибыль, высмеивая злодеев и наказывая их комедией, как общественным бичом. Но даже он все еще разделял архаические качества и, немного, путаницу (ἀταξίας). [112]

Каким бы ни был конечный источник этой заметки, она содержит много ценного. Прежде всего, правильно проведено различие между примитивной комедией (от Сусариона до Кратина; *ок.* 565 - *ок.* 450 гг. до н. э.) и старой комедией (450 - *ок.* 385 гг. до н. э.). Более ранний период отмечен ἀταξία, под которой я подразумеваю практику, когда бесхарактерные хореуты выступали по отдельности, как если бы они были актерами (см. с. 44, выше). Хотя Кратин все еще иногда грешил этой практикой, как иногда грешил даже Аристофан, он регулярно отстранял своих хореутов от участия в диалоге и сокращал число исполнителей до трех. Однако теперь эти трое были настоящими актерами, в отличие от хора и руководителей хора, и играли индивидуальные роли, требующие драматической имперсонации. Число три, несомненно, связано с современной трагедией, в которой число актеров было недавно увеличено Софоклом с двух до трех (см. с. 167, ниже). [113]

Второе различие между примитивной комедией и Старой комедией заключается в использовании инвектив. Если бы этого не произошло, Старая комедия не заняла бы того уникального места, которое она занимает сейчас в драматической литературе мира. Как мы только что видели, высмеивание в первобытной комедии было, вероятно, эпизодическим и оторванным от контекста, как в *"Лягушках"* Аристофана, ст. 416-30; вся пьеса не была посвящена одному человеку, и ни один гражданин не был выдан за другого актером. Ее цель заключалась лишь в том, чтобы вызвать смех, и она редко служила какой-либо полезной цели, тем более для общественных интересов государства. Это было естественное следствие магического злоупотребления старыми фаллическими процессиями. Старая комедия, в целом, была прямо противоположна этому, и Кратин, кажется, был новатором, который, "обобщив" свои сюжеты, дав им единую тему, по моде, установленной Кратом, посвятил их исключительно или главным образом политическим и социальным вопросам и вытащил свои жертвы лично на свою сцену.

Когда произошли эти изменения? Прежде всего, следует отметить, что они зависят друг от друга: ни трагедия, ни сицилийская пантомима не могли сильно повлиять на раннюю аттическую комедию, пока не появились актеры, в отличие от хора, и не могли надолго задержать их влияние после появления актеров. Я думаю, что эти факторы проявились незадолго до 450 года до н.э.

a) Возвращаясь к словам Аристотеля (процитированным выше на с. 35), когда, по нашему мнению, афиняне начали "относиться к комедии серьезно"? Самый очевидный ответ: "В 486 году до н. э., когда комедия впервые получила официальное признание". Хионид и Магнес - поэты этого периода, и нет причин полагать, что они улучшили своих непосредственных предшественников

"добровольной" комедии иначе, чем в более достойной литературной обработке их пьес. Аристофан описывает усилия Магнеса в следующих выражениях:

Все голоса он произносил, все формы он принимал, Лидийский, фиговый мухомор,

Арфу со струнами, птицу с крыльями, лягушку с желто-зеленым окрасом. [114]

Совершенно очевидно, что эти слова относятся к пьесам Магнеса, которые назывались *"Лидийцы"*, *"Галловые мухи"*, *"Арфисты"*, *"Птицы"* и *"Лягушки"*. Эти названия сразу же напоминают нам о масках животных, которые были так распространены в комусе (рис. 12-16). Конечно, государственный надзор подразумевает определенное серьезное внимание. Тем не менее я думаю, что в этом отрывке Аристотель имел в виду более поздний период.

Уже давно было отмечено, что аттические комедии не публиковались до времен Кратина. Факт публикации показывает, что к комедии наконец-то стали относиться с истинной серьезностью, и помогает объяснить невежество в более поздние времена в отношении некоторых моментов. Хотя в государственных записях с 486 года до н. э. приводились имена победителей комедий, они не содержали информации по вопросам простой техники. Для получения знаний такого рода Аристотель (конечный источник Цетеса) и все другие древние исследователи почти полностью зависели от того, что они могли почерпнуть из изданий Кратина, Кратеса и их преемников. Теперь самые ранние из доступных текстов свидетельствуют об использовании персонажей, прологов и трех действующих лиц, а также парода, агона, парабасиса и эксода. Почему Аристотель назвал именно первую группу, а не вторую?

На мой взгляд, профессор Каппс [115] дал правильный ответ. Он утверждает, что Аристотель различал два вида невежества относительно истории комедии. Во-первых, это египетская темнота, которая охватывала период до 486 г. до н. э. Например, когда Аристотель заявлял, что комедия "уже имела определенные формы" (σχήματά τινα) в это время, он не мог уточнить, что это были за формы; он просто предполагал, что факт государственного надзора предполагает большую или меньшую определенность формы. Во-вторых, был период полумрака сразу после 486 года до н. э. Традиция должна была отнести к этому периоду введение персонажей, прологов и трех актеров, и поэтому Аристотель выделил их для упоминания. Но традиция не передала также имен новаторов, а в отсутствие текстов невозможно было исследовать этот вопрос дальше. Нет нужды говорить, что ситуация с другими нововведениями, как этого периода, так и более ранними, была гораздо хуже.

б) Хотя говорят, что Феспис изобрел пролог в трагедии, это утверждение справедливо дискредитировано (см. с. 298, ниже); и на самом деле не известно ни одной трагедии до *"Финикийских женщин"* Фриниха (476 г. до н. э.). *В "Суппликантах"* Эсхила (около 490 г. до н. э.) и *"Персах"* (472 г. до н. э.) их нет. Маловероятно, что комедия должна была предвосхитить трагедию в этом отношении.

в) Каппс [116] правдоподобно предположил, что знания о достижениях Эпихарма в комедии были привезены в Афины Эсхилом, который, как известно, находился в Сицилии *около* 476 года до н. э., вскоре после 472 года до н. э. и в течение примерно двух лет до своей смерти там в 456 году до н. э.

г) Третий актер был введен в трагедию примерно между 468 и 458 гг. до н. э., и более вероятно, что использование трех актеров в комедии было заимствовано из трагедии, а не наоборот.

e) Кратин одержал свою первую победу на Дионисиях в 452 году до н. э., а Кратес - в 450 году до н. э. Несомненно, деятельность обоих мужчин началась несколько раньше.

g) Невероятно, чтобы государство отложило официальный контроль над комедией на Ленейском фестивале примерно до 442 года до н. э., если бы события, о которых мы рассказываем, произошли задолго до этого.

h) Самым ранним комедиографом, ссылающимся на мегарийскую комедию, является Экфантид, чья первая победа была одержана между 457 и 453 гг. до н. э. Всякий раз, когда Аристофан "называет авторов "вульгарной комедии", использовавших затхлые выходки, которые он отвергает, эти авторы являются его собственными предшественниками и современниками на аттической сцене". [117] Это подразумевает, что заимствование было довольно недавним явлением.

u) Наконец, Мегара фактически находилась под властью Афин в 460/59-446/45 гг. до н. э. Естественно, что в это время возможности для обмена идеями между Мегарой и Афинами были наиболее благоприятными.

Учитывая предыдущие соображения, я придерживаюсь мнения, что актеры появились в афинской комедии незадолго до 450 года до н.э.

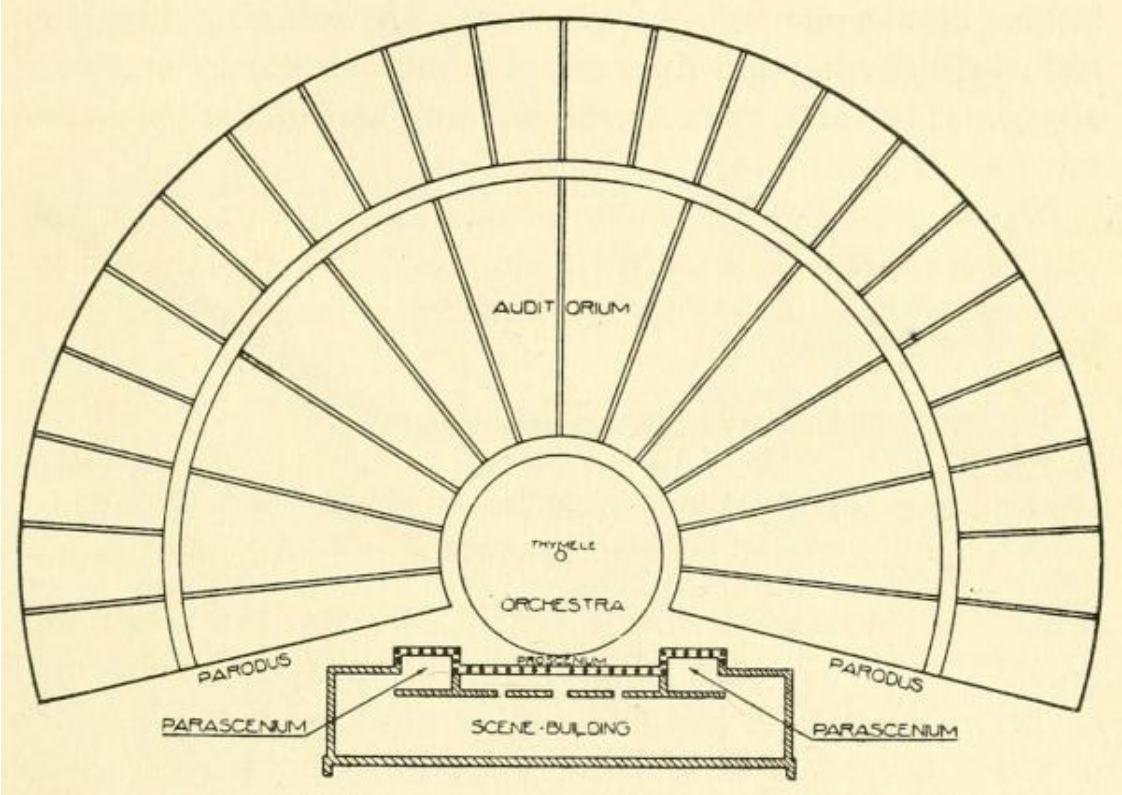

Рис. 22. План греческого театра с названиями его частей

См. с. 57, № 3

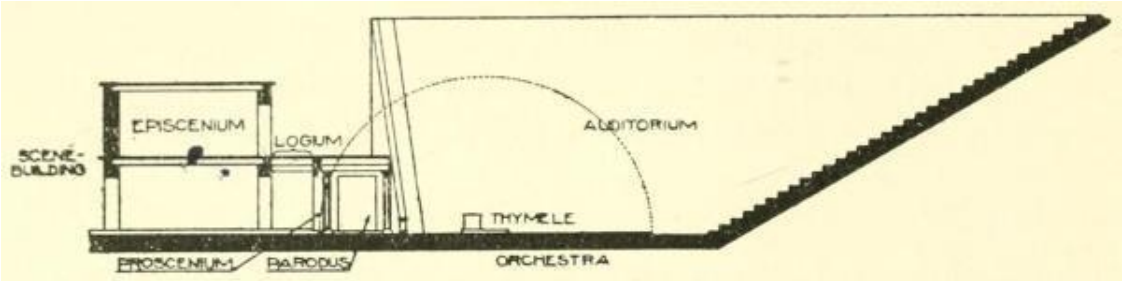

Рис. 23.- Поперечный разрез греческого театра с названиями его частей

См. с. 57, № 3

Греческий театр. [118]- Поскольку, как мы видели, и трагедия, и комедия у греков были хоровыми по происхождению, центром их театров было круглое "танцевальное место", называемое *орхестрой* [119] (ὀρχήστρα), в центре которого стоял *тимьян* (θυμέλη) или "алтарь" (рис. 22 f.). [120] Когда к трагическим хореографам добавлялся актер, возникала необходимость в гримерной, где он мог бы менять маску и костюм. Это временное сооружение называлось σκηνή ("хижина" - наше английское слово "сцена"), и сначала находилось вне поля зрения зрителей. Затем ее перенесли сразу за оркестровый круг, и она стала служить также фоном, на котором происходило драматическое действие. Ее лицо пронизывали двери, обычно три, но иногда только одна, которые условно представлялись как ведущие во множество разных домов. Здание сцены часто имело два выступающих боковых крыла, называемых *параскениями* (παρά, "рядом" + σκηνή). Передняя часть здания сцены и парасцены украшалась рядом колонн - *проскениумом* (πρό, "перед" + σκηνή). Верхняя часть этого проскениума использовалась актерами, когда им случалось говорить с крыши дома или представляться стоящими на каком-то возвышении. С течением времени он использовался и для божеств, особенно в эпифаниях в конце трагедий (см. с. 292, ниже). Поскольку на это место никогда не вторгались пение и танцы хора и оно было единственным местом, предназначенным исключительно для актеров, его стали называть *лоджием* (λογεῖον, от λέγειν - "говорить") или "местом, где говорят". [За логосом находился второй этаж здания сцены, известный как *эписцениум* (ἐπισκήνιον; ἐπί, "на" + σκηνή); его передняя стена была пробита одним или несколькими большими дверными проемами. За каждым парасцениумом находился "боковой вход" или *парод* (πάροδος; παρά, "рядом" + ὁδός, "проход"), который вел в оркестр. Этими входами пользовались зрители до и после спектакля, а во время него - актеры (которые также могли использовать двери в построении сцены) и хор. Пароди часто обрамлялись красивыми воротами (рис. 51 f.). Оставшаяся часть оркестрового круга была окружена зрительным залом, собственно "театром". [Хор и актеры стояли на одном уровне в оркестре или в пространстве между ним и зданием сцены. В греческих театрах не было сцены примерно до начала христианской эры.

Но когда греческие театры попали под римское влияние и были оборудованы сценой, эти технические термины, естественно, приобрели несколько иное значение (рис. 24 и 62-64). [Проскениум по-прежнему представлял собой колонную стену перед зданием сцены, но теперь он стоял на сцене (в задней части), а сама сцена была лоджией. Когда для теофаний требовался еще более высокий уровень, его обеспечивала верхняя часть проскениума, [124] которая называлась *теологиум* (θεολογεῖον; θεός, "бог" + λογεῖον) или "говорящее место божеств". [125] Пространство под сценой, или только ее передняя стена, называлось *гипоскениум* (ὑποσκήνιον; ὑπό, "под" + σκηνή). [126] Теперь было два ряда пароди, ведущих на сцену и в оркестр соответственно. Эти два абзаца предназначены для ориентировки и написаны с точки зрения того,

кто вместе с Дёрпфельдом считает, что в греческих театрах классического периода актеры и хор обычно двигались на одном уровне. [127]

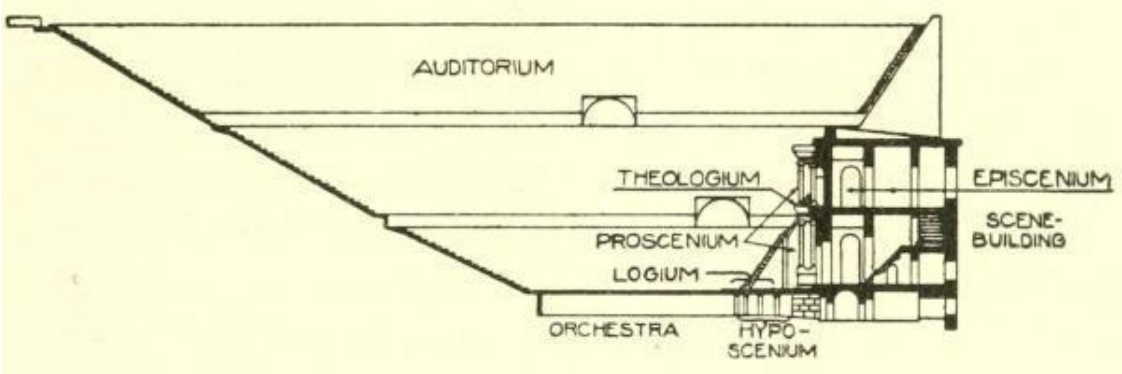

Рис. 24. Поперечный разрез греко-римского театра в Эфесе с названиями его частей.

См. с. 60, н. 2

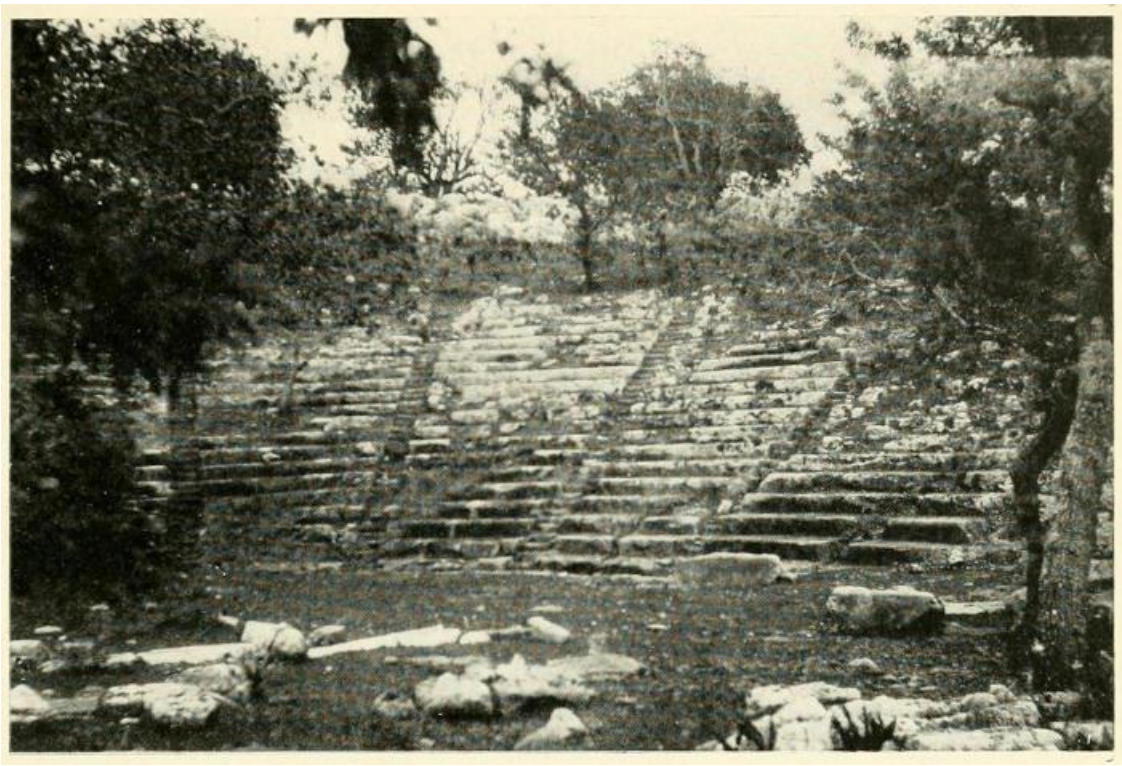

Рис. 25.- Театр в Эниадах в Акарнании.

См. с. 61, n. 3

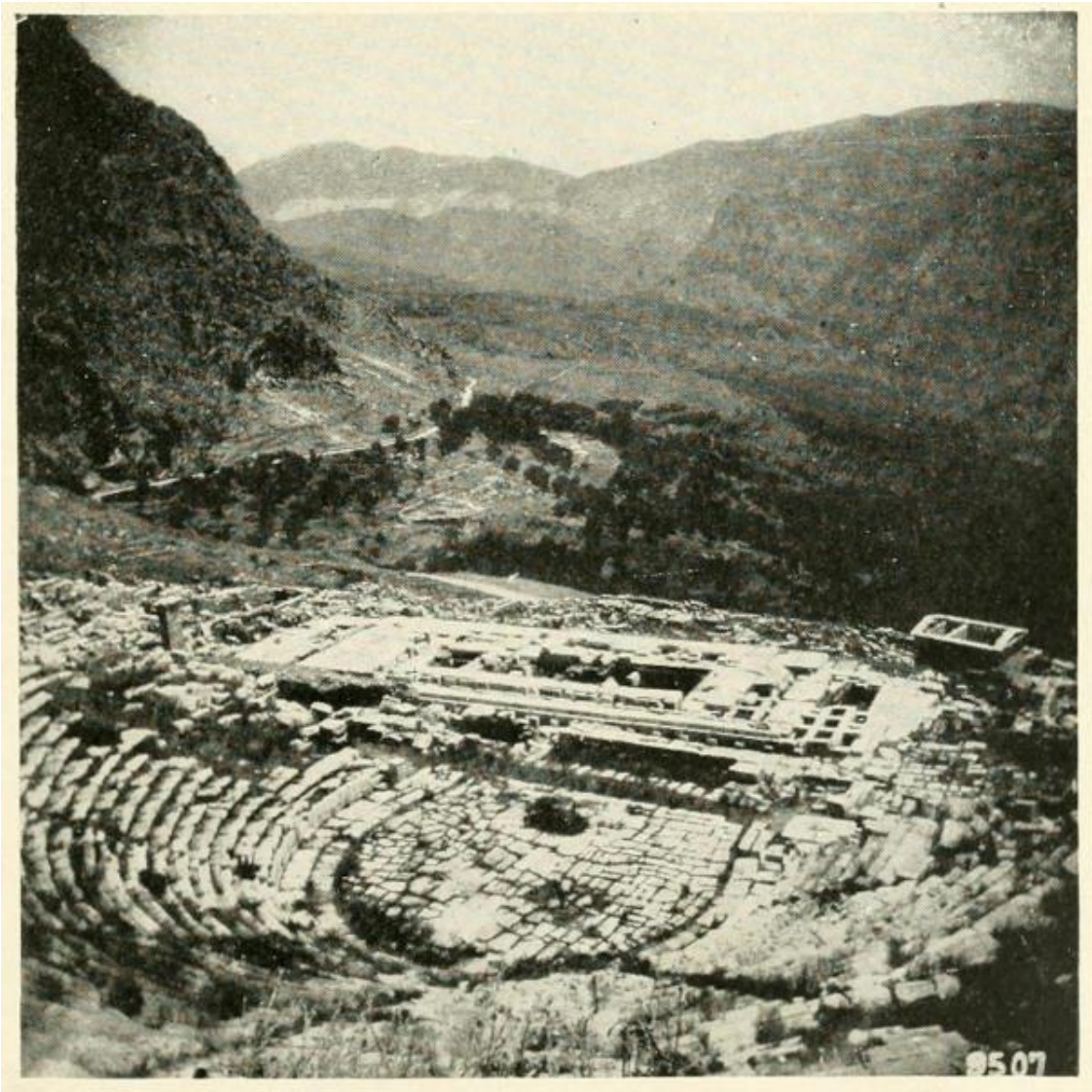

Рис. 26. Театр и храм Аполлона в Дельфах

См. с. 61, н. 4

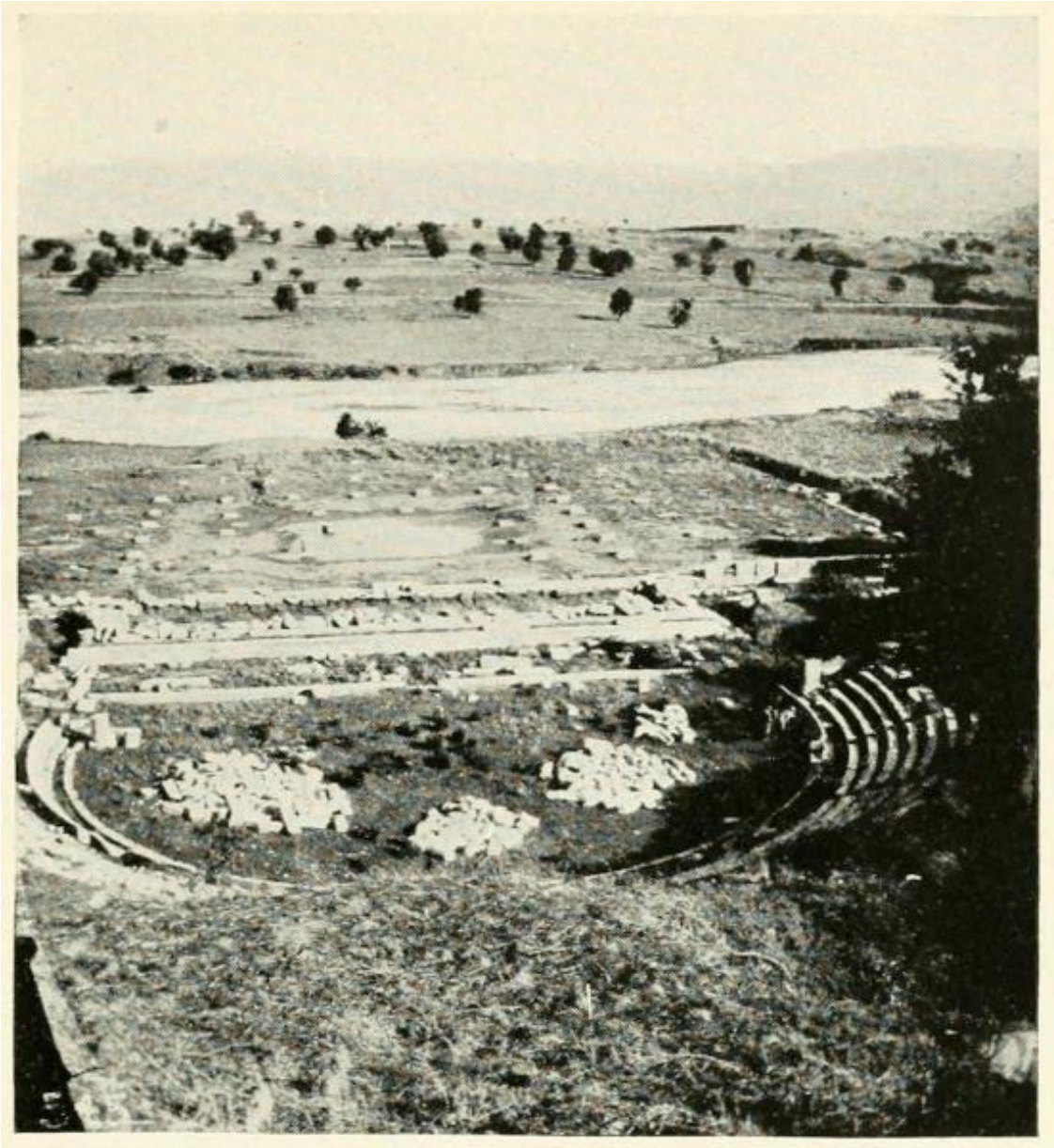

Рис. 27.- Театр в Мегалополе в Аркадии

См. с. 61, п. 4

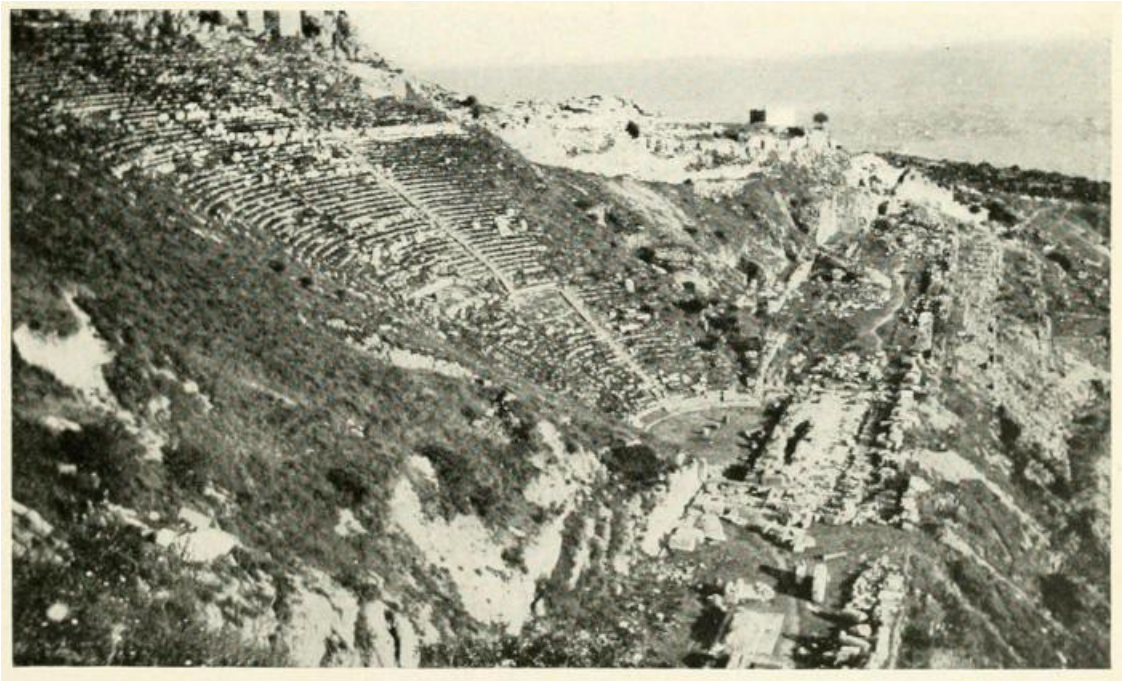

Рис. 28.- Театр в Пергаме в Малой Азии

См. с. 61, н. 4

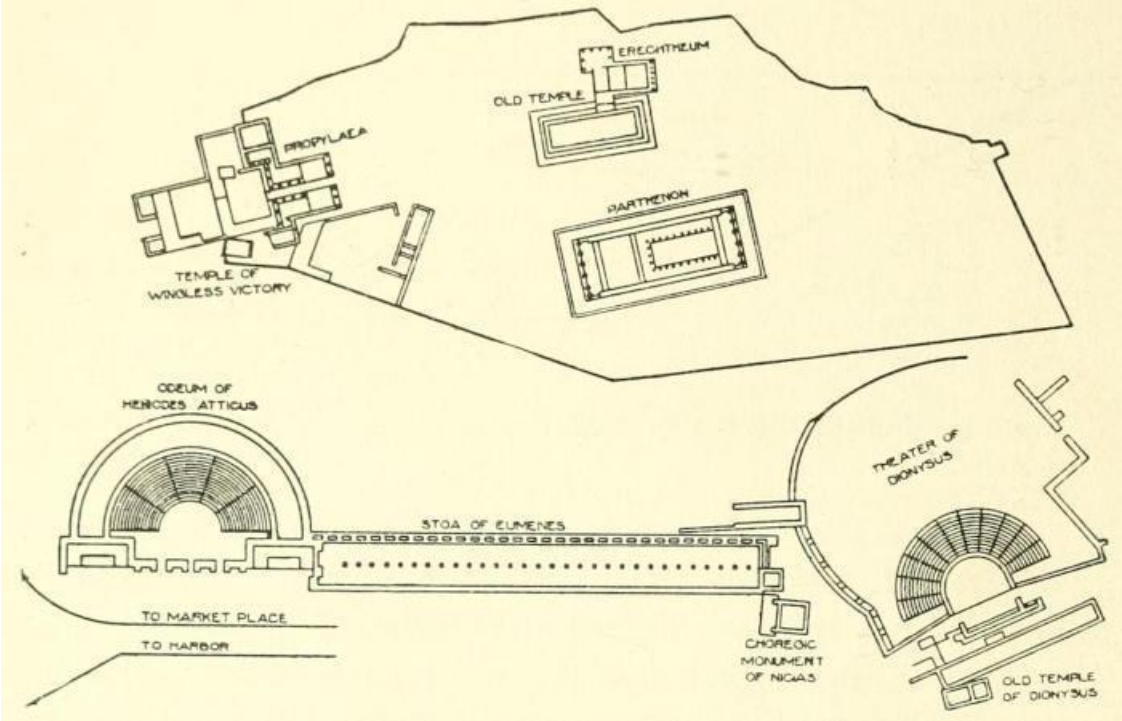

Рис. 29.- План Акрополя в Афинах

См. с. 62, н. 2

Вряд ли греческий город был настолько мал или настолько удален, чтобы не иметь своего театра и драматического фестиваля (рис. 25 и 70 f.). [128] Греческие театры обычно строились на склоне холма и часто открывали вид на сцену большой природной красоты и живописности (рис. 26-28). [129] Насколько такие сооружения дошли до нас, самым древним является театр Диониса Элевтерия в Афинах, и он же представляет для нас наибольший интерес, поскольку в нем были поставлены практически все шедевры величайших греческих драматургов (рис. 1 и 31-41). [130]

Кажется странным, что это здание не должно было оставаться постоянно известным людям с древних времен и до наших дней, но на самом деле само его местоположение было предано забвению на многие века. В средневековые времена и вплоть до современной эпохи считалось, что театр или Одеум Геродоса Аттика, римское сооружение II века н. э., расположенное на противоположном конце Акрополя, представляет собой дионисийский театр классического периода (рис. 29). [131] Правильное место было впервые указано Р. Чандлером в 1765 году, и на него ясно указывает бронзовая монета императорских времен, которая показывает связь, существующую между театром Диониса и Парфеноном (рис. 30 f.). [132] Раскопки проводились время от времени, начиная с 1841 года, но не были завершены до работ под руководством Дёрпфельда в 1886, 1889 и 1895 годах.

Самым древним сооружением на участке Диониса Элевтерия является более ранний храм (рис. 32). [133] Он был построен в VI веке до н. э., возможно, в 534 году до н. э., когда Писистрат учредил трагические состязания. Здесь хранилось культовое изображение Диониса, привезенное с Элевтерей.

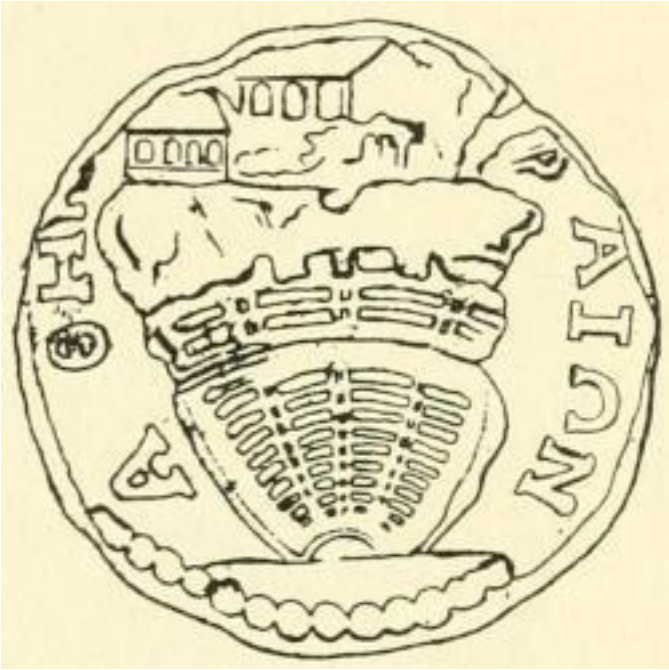

Рис. 30. Афинская монета из Британского музея с изображением Парфенона и очертаниями театра Диониса Элевтерия.

См. с. 63, н. 1

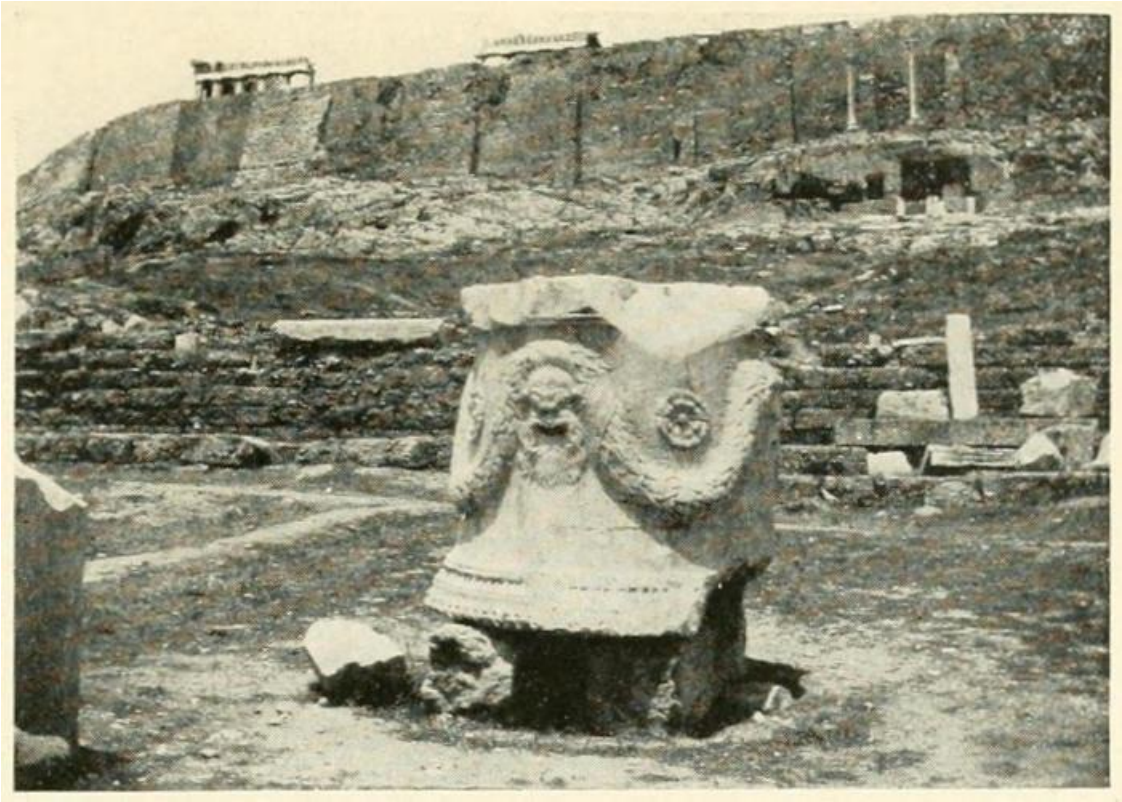

Рис. 31.- Парфенон и театр Диониса; на переднем плане алтарь в преддверии Диониса Элевтерия.

См. с. 63, н. 1

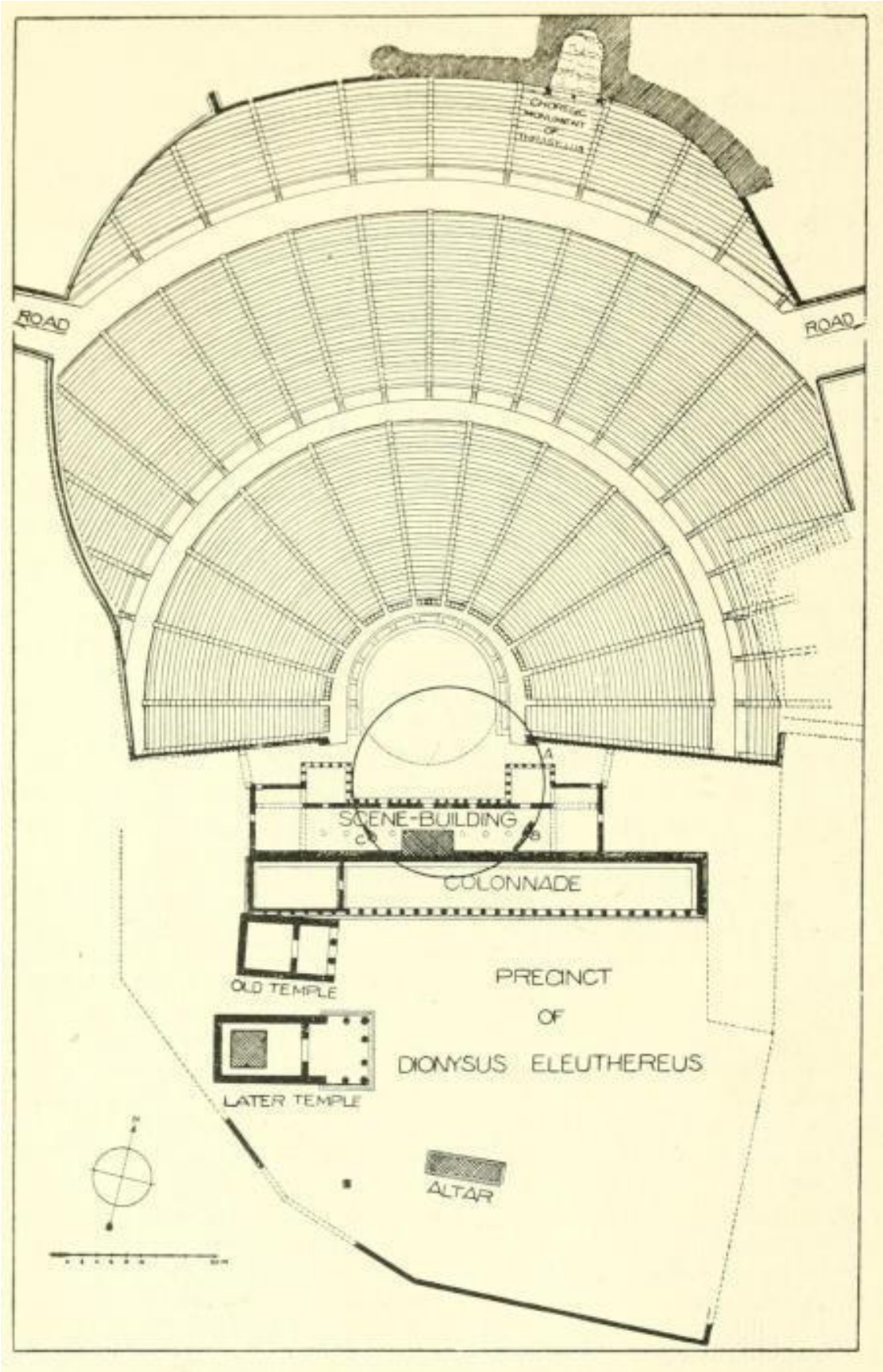

Рис. 32.- Участок Диониса Элевтерия в Афинах, реставрация Дёрпфельдом раннего оркестра и театра Ликурга.

См. с. 63, н. 2

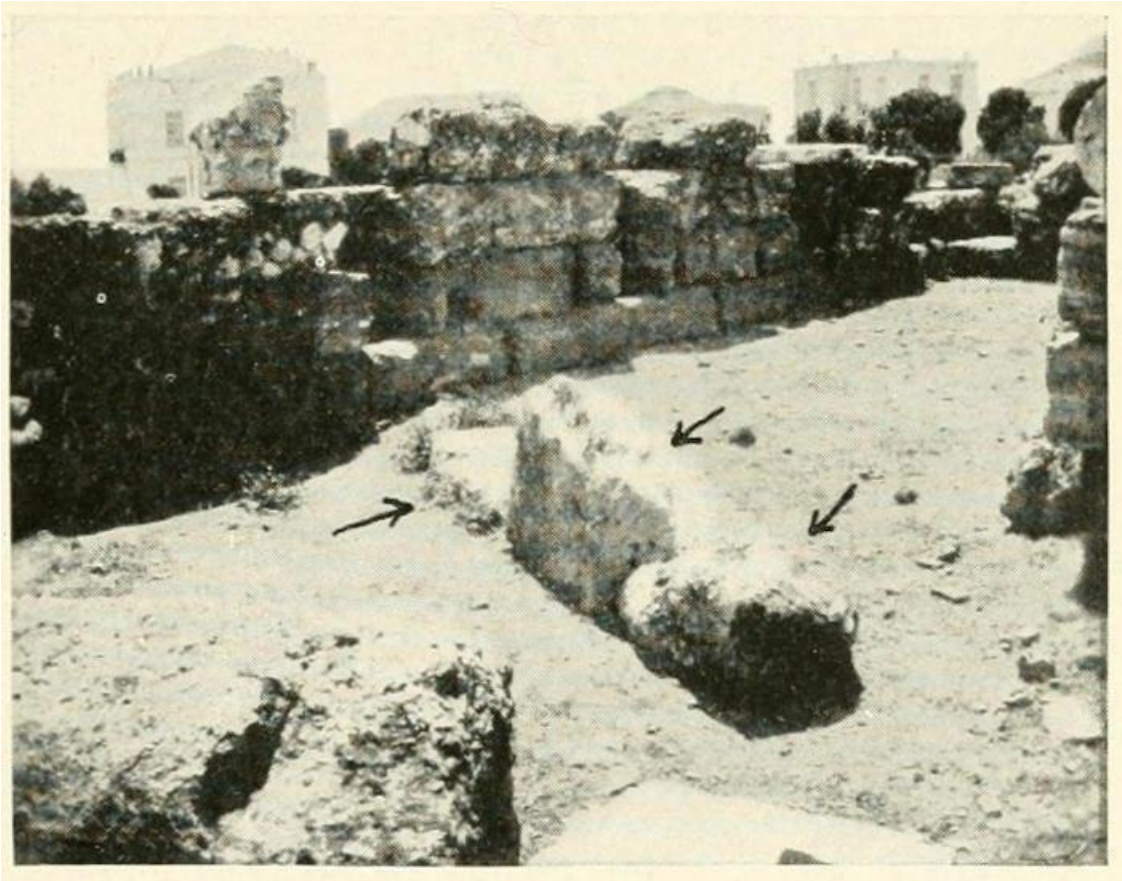

Рис. 33.- Восточный фрагмент стены, принадлежащей раннему оркестру в Афинах.

См. с. 65, п. 1

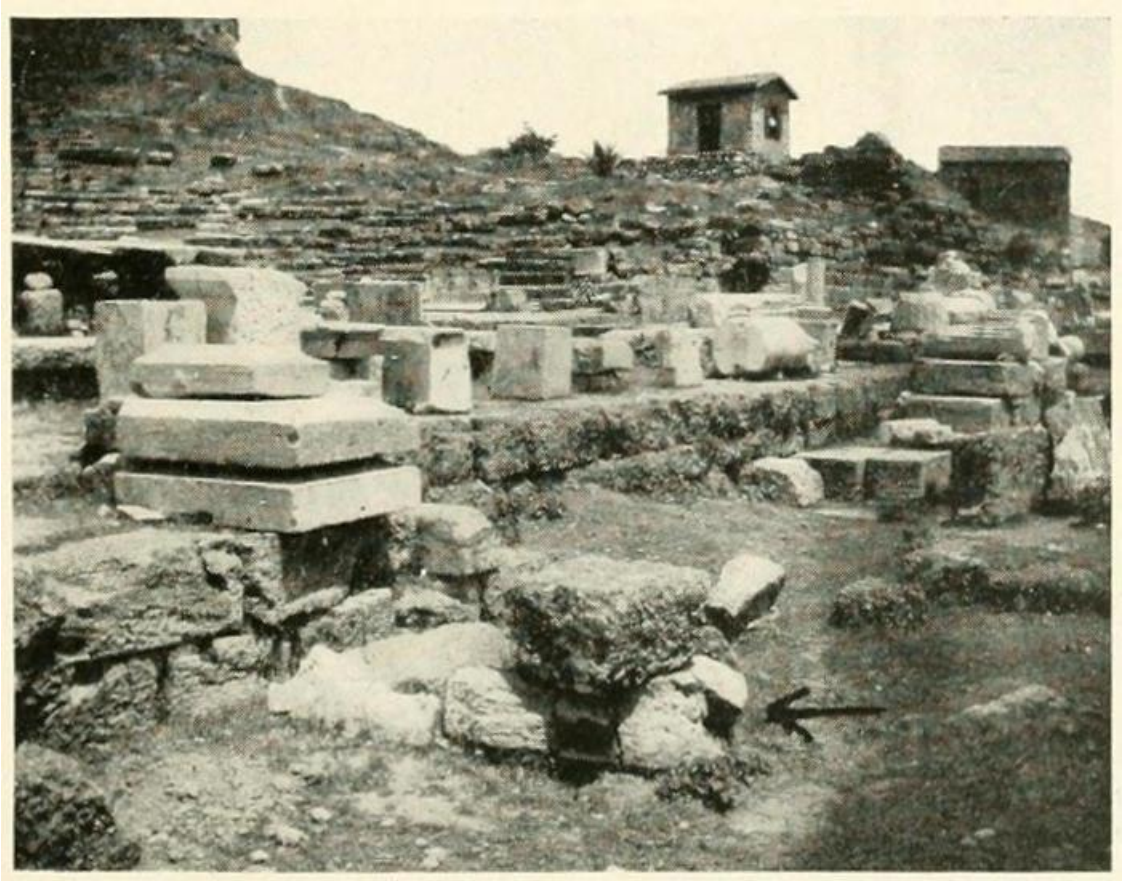

Рис. 34.- Западный фрагмент стены, относящейся к раннему оркестру в Афинах.

См. с. 65, н. 1

Несколько позже появились остатки раннего оркестра. Согласно поздним извещениям, [134] первоначальным местом проведения театральных представлений в Афинах был оркестр на старом рынке, местоположение которого до сих пор не установлено. В тот период зрители сидели на "деревянных трибунах" (ἴκρια), которые, как говорят [135], рухнули во время состязания между Эсхилом, Пратином и Херилом на семидесятой Олимпиаде 1600 года (около 499 года до н. э.). Вследствие этого в предместье Диониса был построен новый театр, где сиденья, хотя и деревянные, частично опирались на южный склон Акрополя. Когда впервые был обнаружен каменный театр на этом месте, ошибочно полагали, что именно он был возведен в результате упомянутой аварии. На самом деле, практически все, что осталось от первого театра, - это некоторые фрагменты оркестра (рис. 33 f.). [136] Их достаточно, чтобы указать, что этот оркестр был более семидесяти восьми футов в диаметре и располагался почти на пятьдесят футов дальше к югу, чем более поздний оркестр (рис. 32 и *32a*). [137] По мере удаления от Акрополя он упирался в берег на высоту около шести с половиной футов, оставляя склон сразу за собой. Сохранившиеся пьесы этого периода показывают, что в течение примерно тридцати лет в этом уклоне не было никакого фона (см. с. 226, ниже). Театральные объекты, такие как гробница, могли быть временно построены в центре или по одну сторону от оркестра. Если для актеров и хора были предусмотрены гримерные, они должны были находиться на некотором расстоянии. При отсутствии задней сцены артисты могли входить только по бокам. Этими же входами пользовались и зрители при сборе. Сиденья , которые до IV века были деревянными, не оставили следов, но их расположение на склоне, конечно, не вызывает сомнений. Сбоку древняя дорога разделяла зрительный зал на верхнюю и нижнюю части [138] и обеспечивала вход и выход для зрителей в двух дополнительных точках. Афинский театр был несколько необычен тем, что имел эти верхние входы.

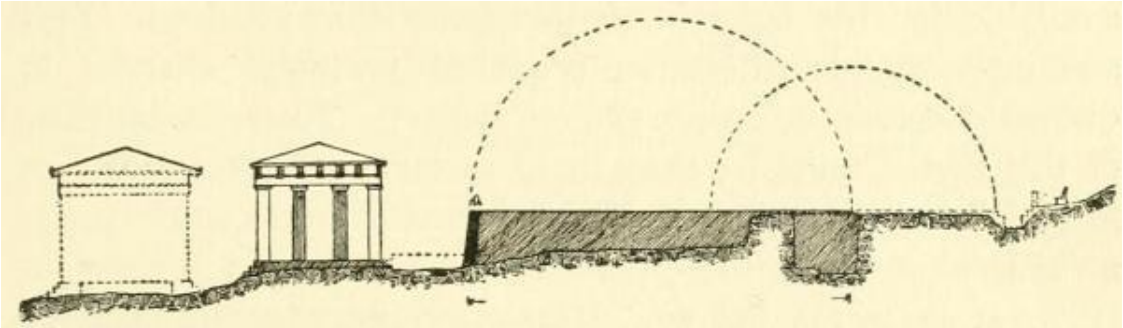

Рис. *32a*.- Поперечный разрез участка Диониса Элевтерия в Афинах, показывающий поздние и ранние храмы и ранние и поздние оркестры.

См. с. 65, n. 2

Около 465 г. до н. э., как свидетельствуют пьесы, [139] позади орхестры, где был склон, было установлено деревянное здание сцены. [140] Спереди она, вероятно, была пронизана тремя дверями, которые, условно говоря, вели во множество различных зданий, и таким образом количество входов, доступных для актеров, увеличилось более чем вдвое. Это, казалось бы, простое изменение привело к глубоким изменениям в драматической технике (см. с. 228-31, ниже). Здание сцены этого периода следует считать весьма непритязательным: его материалом было дерево, оно, вероятно, состояло всего из одного этажа и, как мне кажется, не имело ни параскениума, ни колонного проскениума (рис. 74; см. с. 235, ниже). Его конструкция была достаточно хрупкой, чтобы ее можно было легко перестроить или переделать в соответствии со

сценическими требованиями каждой драмы, поскольку, конечно, только спустя долгое время после введения сценического фона пьесы стали единообразно ставиться перед дворцом или храмом. Согласно Аристотелю, Софокл был изобретателем живописной сцены, и также считается, что она была изобретена при жизни Эсхила. [Если эти сведения верны, мы должны предположить, что роспись сцены была изобретена в десятилетие, закончившееся в 458 году до н. э., и при таких театральных условиях, которые только что были описаны. Это означает, что вначале декорации должны были крепиться непосредственно к зданию сцены, а не вставляться между межколонными колоннами проскениума.

Следующим зданием на участке, по-видимому, был более поздний храм, расположенный немного южнее предыдущего (рис. 32). Его основание было выполнено из брекчии (конгломерата), и его возведение следует отнести примерно к последней четверти V века до н. э.[142] Здесь нашло свое пристанище изображение Диониса работы Алкамена.

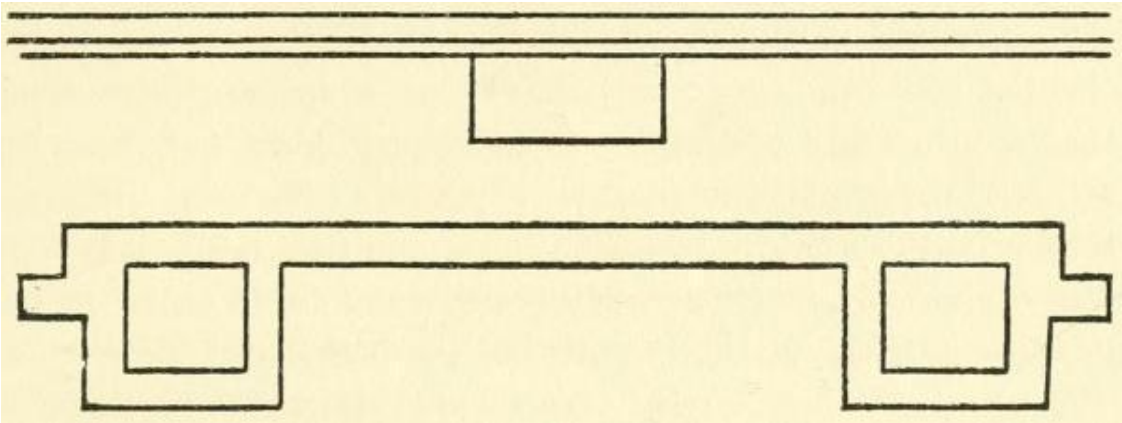

Рис. 35.- Контур древнейших стен здания сцены в Афинах

См. с. 67, н. 2

Из того же материала сделаны фундамент параскены и передняя и задняя стены здания сцены (рис. 35), [143] и, возможно, их следует отнести к тому же периоду, что и храм, который только что упоминался. [144] Надстройка все еще была деревянной, поскольку широкая вариативность декораций требовала наличия фона, который можно было бы легко приспособить к меняющимся потребностям. Вероятно, десять квадратных отверстий в задней фундаментной стене (рис. 38) предназначались для установки опорных балок такой регулируемой конструкции. [145] Вероятно, здание сцены теперь поднималось на второй этаж, и это предположение подтверждается использованием крана или μηχανή ("машины") в сохранившихся пьесах этого периода (см. стр. 289 и 292 f., ниже). Примерно в то же время перед параскениумом и промежуточным фронтом здания сцены был возведен проскениум (также из дерева) (см. с. 235 и далее, ниже), между интерколумниями которого могли крепиться раскрашенные панели с декорациями. По моему мнению, мы должны предположить, что такой проскениум стоял достаточно далеко от фронта здания сцены [146], так что, когда не было возможности заполнить интерколумнии панелями, автоматически создавалось крыльцо или портик (его пол, вероятно, поднимался на ступень или две выше уровня оркестра), в котором могли разыгрываться полуинтерьерные сцены (см. с. 238 и далее, ниже). Утверждается даже, что иногда из центра проскениума выстраивался выступающий вестибюль, чтобы обеспечить дополнительное пространство полуприватного типа (см. с. 236 f., ниже, и рис. 73). Разумеется, ни в этот период, ни в последующие не найдено никаких

фундаментов для такого сооружения, поскольку постоянные фундаменты для чего-то, что использовалось лишь изредка, были бы неприглядны и мешали бы большую часть времени. Никаких фрагментов, относящихся к оркестру этого периода, обнаружено не было (см. следующий параграф и с. 73). Более того, расположение сидений относится к театру Ликурга следующего века. К счастью, однако, не остается никаких сомнений относительно взаимного расположения этих частей: очевидно, что весь театр был сдвинут примерно на пятьдесят футов к северу (рис. 32), и причины этого изменения нетрудно угадать. Во-первых, таким образом удалось получить место для строительства сцены, не занимая пространство непосредственно перед прежним храмом Диониса. Во-вторых, склон Акрополя теперь можно было более широко использовать в качестве опоры для зрительских мест. Невозможно определить, было ли это небольшое изменение места строительства сделано в этот период или около 465 года до н. э., когда было возведено первое здание сцены.

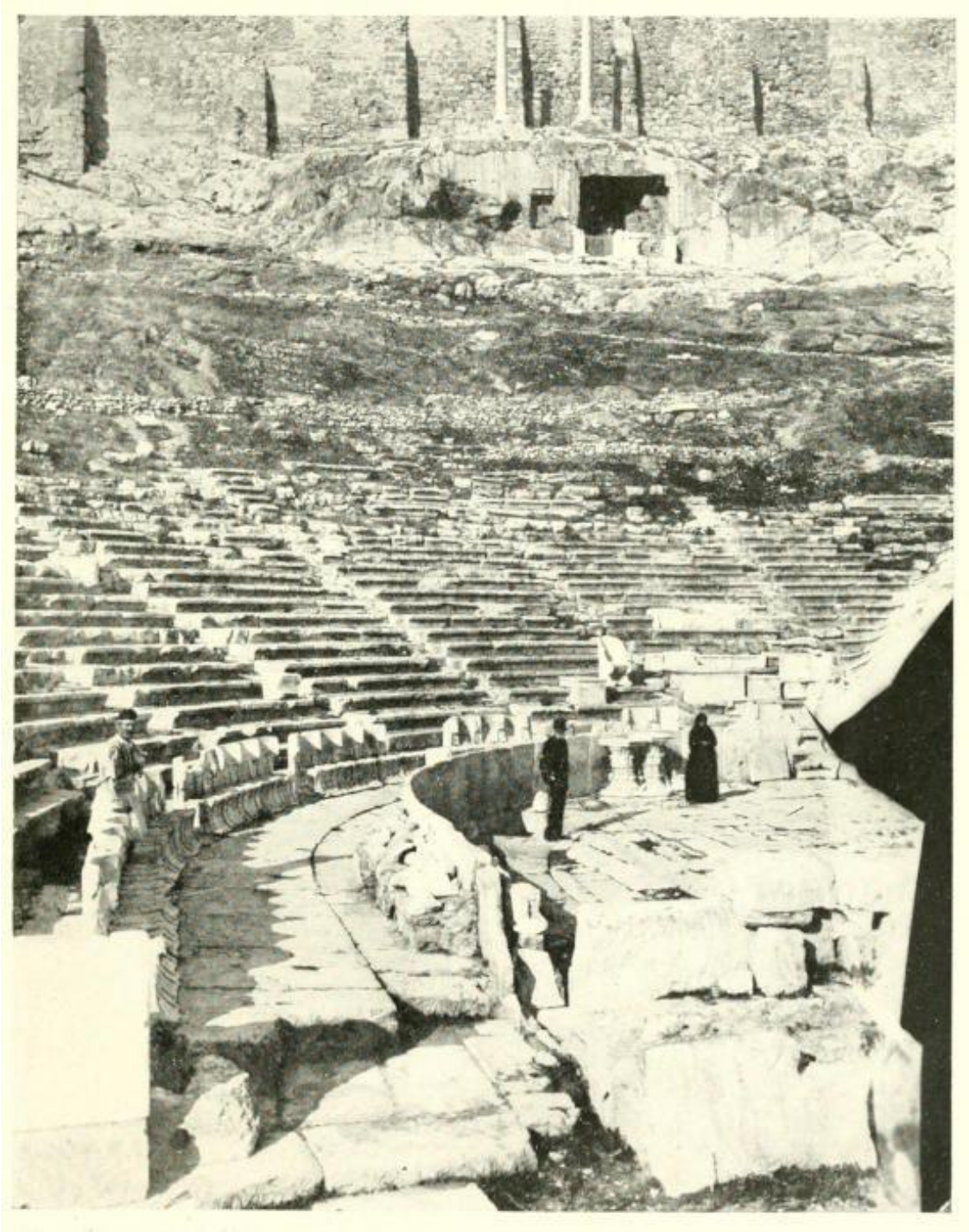

Рис. 36

ТЕАТР ДИОНИСА В АФИНАХ, ВИД НА СЕВЕР; ХОРЕГИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК ФРАСИЛЛА НА ЗАДНЕМ ПЛАНЕ

Copyright, Underwood & Underwood

Рис. 37

ТЕАТР ДИОНИСА В АФИНАХ, ВИД НА СЕВЕР И ЗАПАД

Copyright, Underwood & Underwood

Какими бы незначительными ни казались остатки театра, о которых мы говорили до сих пор, прежде чем продолжить , следует отметить, что они полностью исчерпывают поле деятельности. За пределами Афин нет ни одного камня, который можно было бы отнести к какому-либо греческому театру до 400 г. до н.э.[147] Однако все пьесы Эсхила, Софокла и Еврипида, а также все сохранившиеся комедии Аристофана, за исключением двух, были поставлены до этой даты! Во второй половине четвертого века Ликург, который был министром финансов Афин между 338 и 326 годами до н. э., "завершил" [148] театр, который так четко воспроизведен на плане Дёрпфельда (рис. 32), что нет необходимости описывать его подробно. Большая часть каменных остатков, находящихся сейчас на месте строительства, относится к этому сооружению. Насколько сохранился зрительный зал, его устройство и обстановка почти полностью соответствуют времени Ликурга. Большая часть наклонных стен, каменные троны в первом ряду для высокопоставленных лиц и каменные сиденья для остальных зрителей - все это относится к этому периоду (рис. 36). Единственная часть нынешнего оркестра, относящаяся к четвертому веку, - это желоб внутри балюстрады (рис. 37), но и этого достаточно, чтобы показать, что диаметр оркестра Ликурга составлял шестьдесят четыре фута и четыре дюйма, или ровно шестьдесят греческих футов. Эта цифра важна, так как показывает, что оркестр был отправной точкой в измерениях, а не случайно получен из какой-то другой части театра. Позади оркестра на старом фундаменте было возведено каменное здание сцены, сто пятьдесят два фута в ширину и двадцать один фут в глубину в самой мелкой части. Около парасцены стоял ряд каменных колонн, по которым можно было судить, что высота первого этажа составляла около тринадцати футов. Но каменные соединительные колонны, которые Дёрпфельд восстановил перед центральной частью здания сцены (рис. 32), подвергались нападкам со всех сторон и теперь были оставлены их спонсором. [149] Эта часть проскениума все еще была деревянной, так как, хотя требования к сцене к этому времени были достаточно стандартизированы для каждого жанра, обычные декорации для трагедии были совсем иными, чем для комедии или сатирической драмы. Кроме того, греки, по-видимому, не спешили отказываться от представления о том, что деревянный фон необходим для обеспечения наилучших акустических результатов. [150] Этот деревянный проскениум, вероятно, не стоял так близко к зданию сцены, как следует из рисунка, а образовывал портик, как в эллинистическом театре (рис. 38). В то же время или, возможно, в конце пятого века, сразу за зданием сцены была построена колоннада как место для укрытия от жары и внезапных ливней. Есть два соображения, которые делают театр Ликурга очень важным для нас: во-первых, здесь ставились пьесы греческой Новой комедии, которая послужила оригиналом латинских пьес Плавта и Теренция и которая была частично восстановлена благодаря недавнему открытию больших фрагментов комедий Менандра; и во-вторых, это сооружение четвертого века, вероятно, воспроизводило в камне основные контуры более раннего театра, в котором ставились поздние трагедии Софокла и Еврипида и все пьесы Аристофана. Это предположение подкрепляется тем фактом, что дошедшие до нас драмы пятого века могли быть с легкостью "поставлены" в театре Ликурга.

Дальнейшие изменения были внесены в афинский театр в течение первого или второго века до н.э. (рис. 38). [151] Насколько можно судить, этот эллинистический театр отличался от своего непосредственного предшественника только в двух частях. Передняя часть парасцены была сдвинута назад примерно на шесть с четвертью футов, [152] пароди, таким образом, был увеличен в той же степени. Какие преимущества были получены в результате этого изменения, пока не удалось выяснить. Другое изменение заключалось в возведении, наконец, каменного проскениума высотой около тринадцати футов между парасценами и примерно в шести с половиной футах перед центральной передней стеной здания сцены. В Эпидавре, Эретрии,

Делосе и т.д. опорами проскениума служили только полуколонны , , а иногда они имели желобки или ободки, идущие вертикально по бокам, или заднюю половину колонны вырезали в виде продолговатой формы для более прочного крепления расписных панелей (πίνακες) в интерколумниях (рис. 72). Но в Афинах колонны проскениума были цельными и не были оснащены ни одним из этих приспособлений.

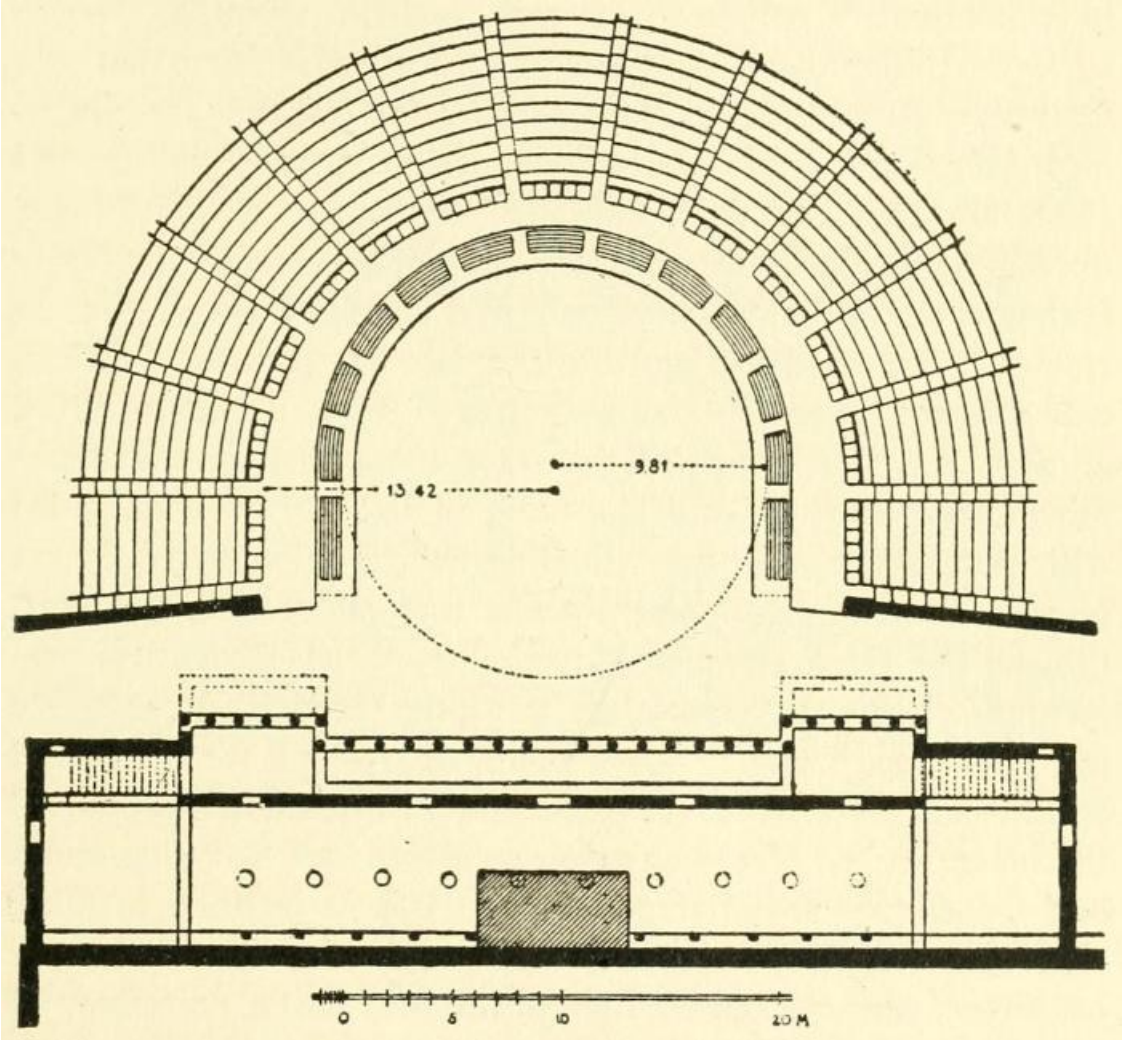

Рис. 38. План эллинистического театра в Афинах по Дёрпфельду.

См. с. 70, n. 2

Мы уже вышли далеко за пределы того времени, когда шедевры греческой драмы получали премьерные представления в афинском театре; после III века драматические постановки в Аттике уже не имели значения. И все же для полноты картины необходимо кратко описать два более поздних периода в истории этого сооружения.

Результат более ранней из этих перестроек известен как театр Нерона, поскольку на его фасаде первоначально была надпись о посвящении Дионису и Нерону. Мотив перестройки и посвящения, несомненно, связан с визитом императора в Грецию и его "художественными" триумфами в 67 году н. э. В этих обстоятельствах неудивительно, что две особенности римских театров впервые появились в Афинах: перед сценой был построен помост, и тем самым была нарушена доселе полная сфера оркестрового круга. В задней части сцены возвышался новый проскениум, вероятно, уже не в виде прямой и простой колоннады, а в виде сложного фасада с выступающими и

отступающими частями, как это было принято в римских и греко-римских театрах (рис. 40 и 59). Глубина сцены не может быть точно определена, [153] но обычно считается, что ее передняя стена совпадала с передней стеной ныне существующей сцены, которая относится к следующему периоду. Но в дальнейшем мы найдем основания полагать, что хотя сцена Нерона была глубже эллинистического проскениума, она была мельче более поздней (фаэдровской) сцены (см. с. 75 и 99, ниже). Таким образом, оставалось место для пароди, ведущего прямо в оркестр. Дёрпфельд сначала оценил высоту нероновской сцены примерно в четыре фута девять с половиной дюймов (см. следующий параграф), но теперь склонен считать, что она принадлежала к высокому греко-римскому типу. [154] Однако, на мой взгляд, его более ранняя позиция предпочтительнее. Я считаю вероятным, что каменные ступени вели от оркестра к центру сцены, как в театре Фаэдра (рис. 40). Сразу за желобом театра Ликурга была возведена мраморная балюстрада (рис. 39), [155] которая возвышалась примерно на три с половиной фута над уровнем оркестра и защищала зрителей от несчастных случаев, когда в оркестре проводились гладиаторские бои (еще одно римское учреждение) или что-то подобное. Чтобы компенсировать сужение оркестра сценой, водосток, который был оставлен открытым, за исключением вертикальных проходов зрительного зала, был закрыт, за исключением отдельных отверстий в форме розетки. До этого времени оркестр, по-видимому, не имел никакого покрытия, кроме твердого утрамбованного грунта, но теперь он был вымощен мраморными плитами. В центре мостовой находится ромбовидная конструкция (рис. 40), а в ее центральном блоке - углубление диаметром около двадцати дюймов, с помощью которого, несомненно, удерживался алтарь Диониса (тимлея).

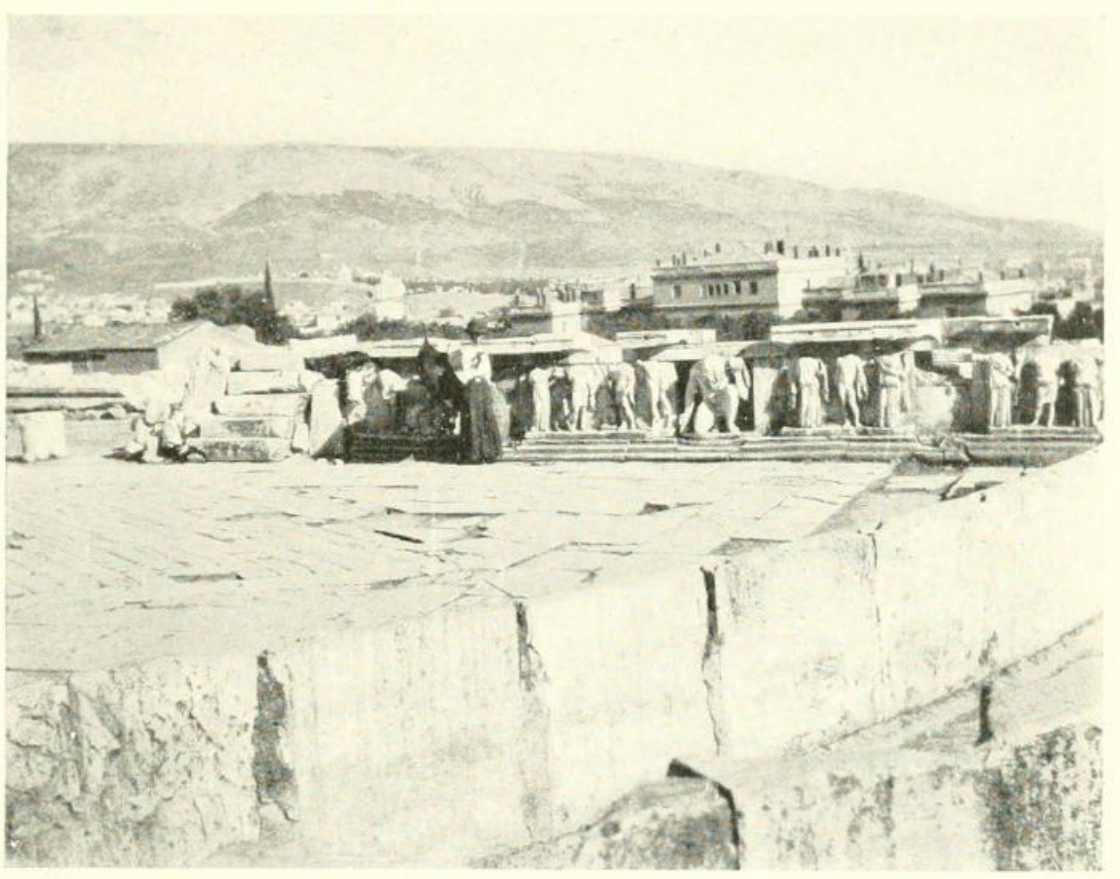

Рис. 39. Балюстрада и тротуар Нерона и сцена Фаэдра в афинском театре.

См. с. 72, № 3

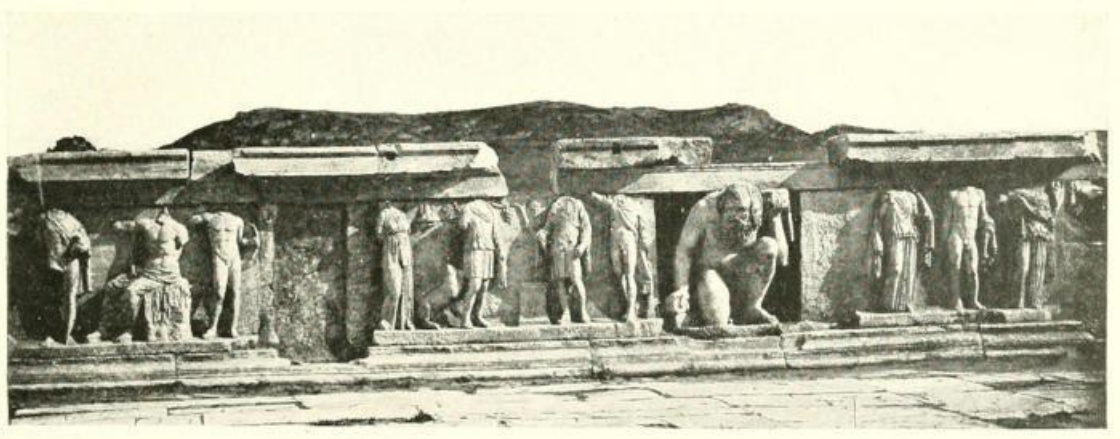

Рис. 41.- Фриз сцены Федра в Афинах.

См. с. 74, н. 2

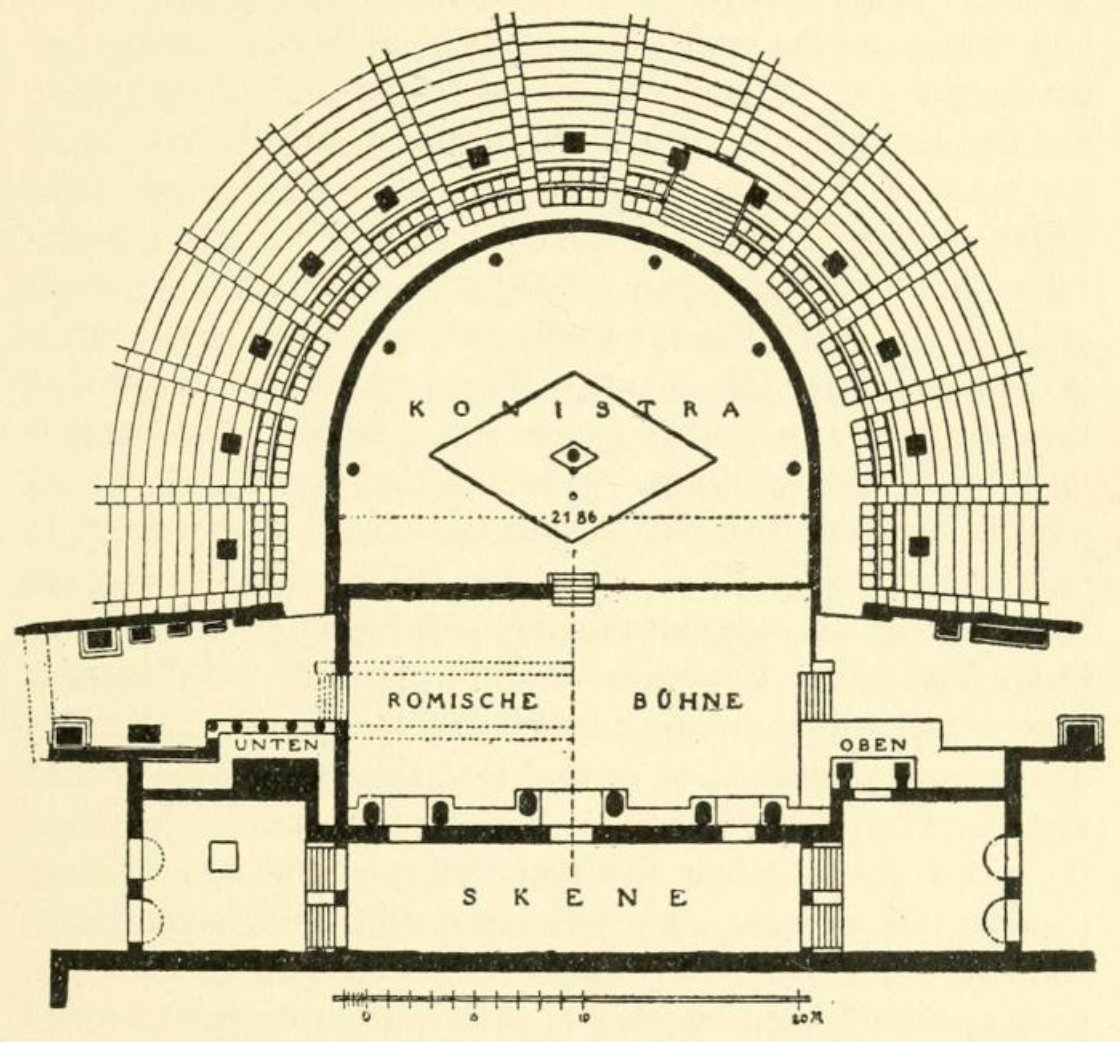

Рис. 40.- План романизированного театра в Афинах согласно Дёрпфельду.

См. с. 74, п. 1

Окончательные изменения в афинском театре (рис. 40) [156] были произведены в III или IV веке н. э. правителем Аттики Федром (Ἀτθίδος ἀρχός), который посвятил "платформу театра"

(βῆμα θεήτρου) Дионису в надписи, сохранившейся на самой верхней из каменных ступеней, ведущих от оркестра к сцене. Теперь водосток засыпали землей и мусором, а отверстия в его покрытии в форме розетки тщательно заделали. По мере необходимости использовалась штукатурка, а балюстрада и передняя стена сцены (гипоскениум) были укреплены и сделаны водонепроницаемыми с помощью опорных стен. Очевидно, это было сделано для того, чтобы оркестр можно было затопить для представления имитации морских боев. Сцена была частично перестроена и опущена. Гипоскениум был украшен фризом (рис. 39 и 41), [157] сохранившаяся часть которого прерывается в трех местах двумя пустыми местами и углублением. Последнее заполнено коленопреклоненным Силеном. Очевидно, что фриз уже использовался ранее и что его плиты первоначально располагались в непосредственной близости друг от друга. Кроме того, головы фигур были отсечены, так что фриз в завершенном виде должен был быть на полфута выше, чем сейчас. Высота сцены с Фаэдром составляет четыре фута три с половиной дюйма; а поскольку Дёрпфельд изначально был склонен считать, что этот же фриз сначала стоял перед нероновской сценой, он оценил высоту последней примерно в четыре фута девять с половиной дюймов. На мой взгляд, эта оценка должна быть сохранена. Но хотя Дёрпфельд теперь считает, что нероновская сцена была выше, чем сейчас, он не указал, считает ли он, что ее передняя стена была первоначальным местом расположения фриза.

Было высказано предположение, что по прошествии двух или более столетий нероновская сцена, возможно, нуждалась в ремонте или обновлении, и что изменения, за которые отвечал Федр, можно объяснить таким образом. Однако, как бы то ни было, очевидно, что действовали и другие влияния . Я думаю, что в этот период афинский театр наконец-то был полностью романизирован. То есть я думаю, что сцена Нерона уже не выступала так далеко в оркестр (см. с. 72 выше), а была расширена, чтобы вместить все представления, и что в это же время в Афинах впервые был введен римский обычай ставить сиденья в оркестре. Но для того, чтобы оркестр мог время от времени продолжать свою функцию выставочного места, или, возможно, из-за интереса к спорту как таковому, все проемы были закрыты, а старое место для танцев стало пригодным для затопления. Из этого следует, что пароди больше не дебютировали в оркестре, а вели к ступеням по обе стороны сцены, как показано на рис. 40. Участники имитационных морских боев и гладиаторских сражений, а также зрители других представлений могли попасть в оркестр, только пройдя над сценой и спустившись по передним ступеням. Конечно, присутствие зрителей так близко к исполнителям не допускало никакого типа сцены, кроме умеренной высоты; очевидно, даже низкая сцена Нерона была слишком высокой в этих условиях.

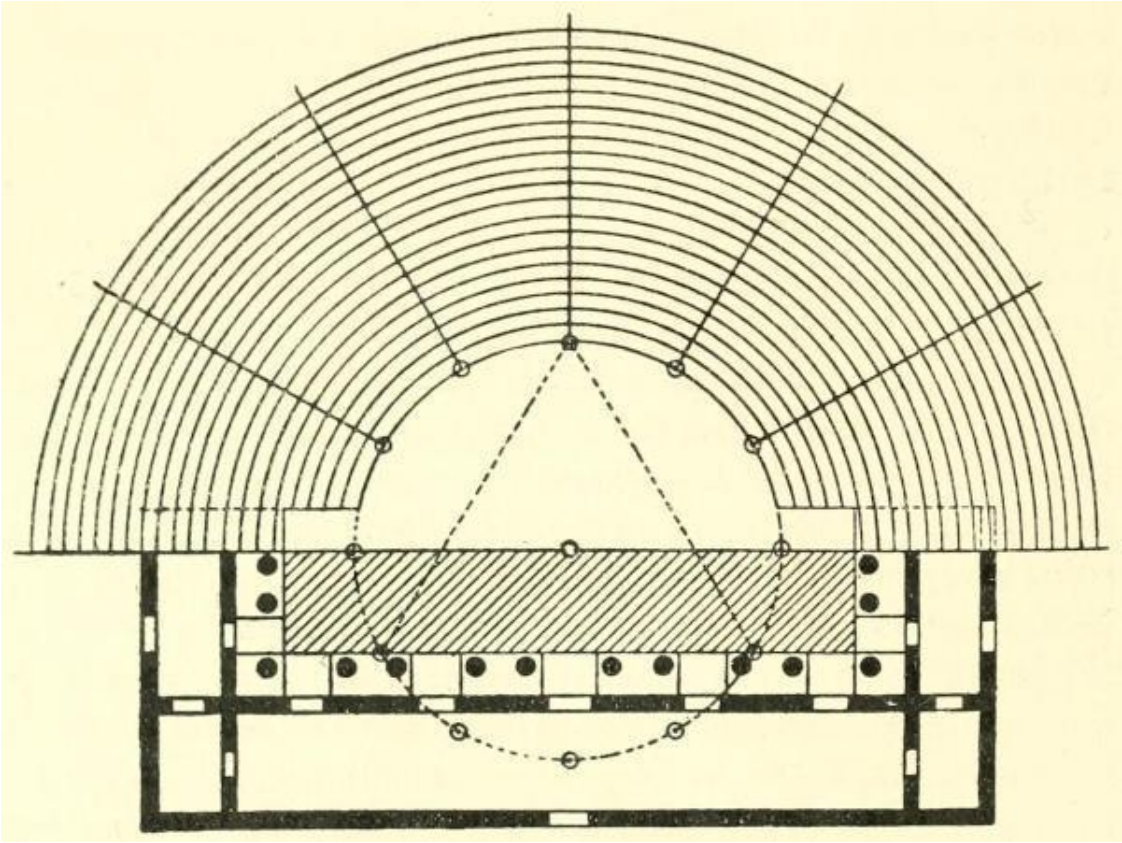

Рис. 42.- *Латинский театр* Витрувия, согласно Дёрпфельду

См. с. 75, н. 1

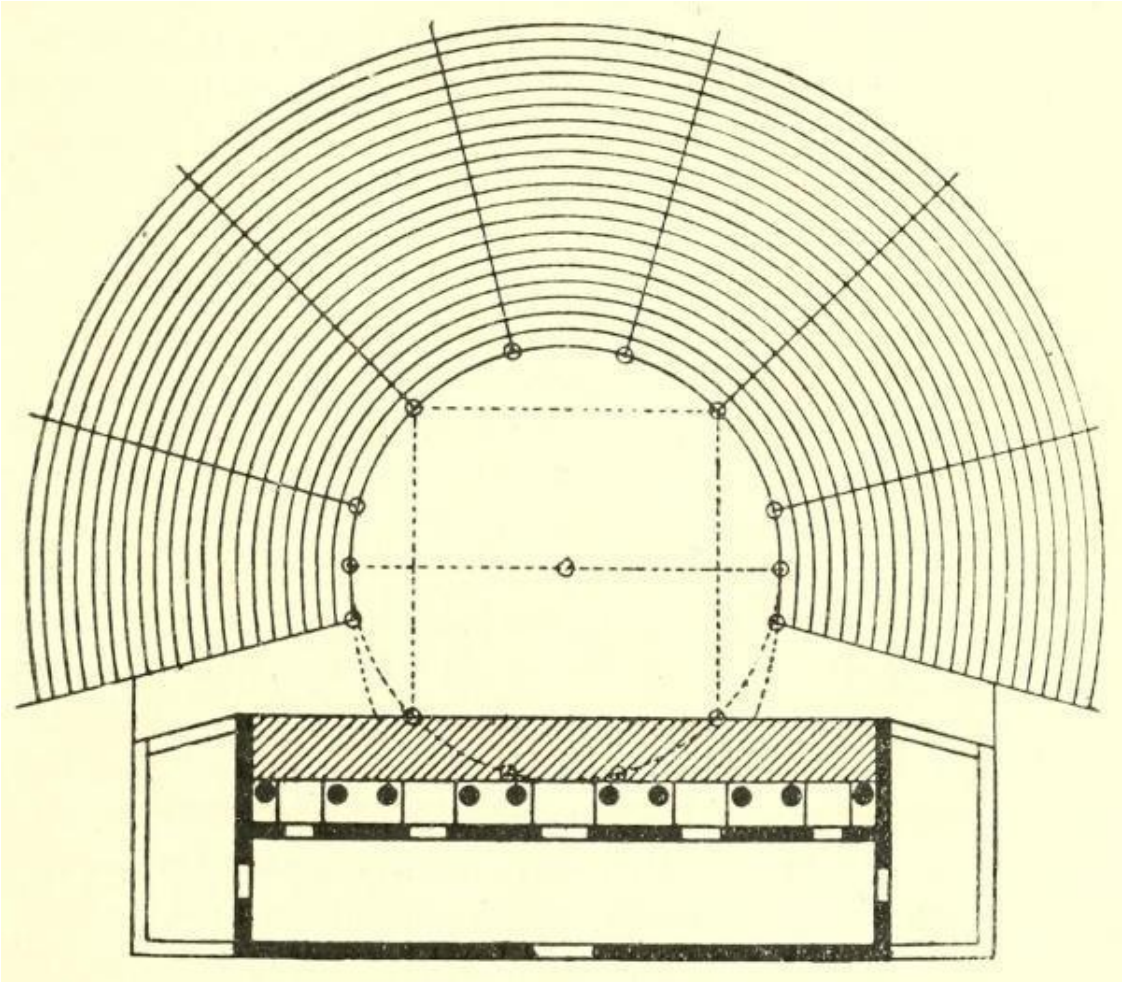

Рис. 43.- Theatrum *Graecorum* Витрувия по Дёрпфельду

См. с. 76, п. 2

Вышеизложенный рассказ об афинском театре основан, в основном, на выводах Дёрпфельда, но читатель должен быть предупрежден, что не все его выводы приемлемы для всех. Примерно до полувека назад наши сведения о греческих театрах в основном ограничивались литературной традицией. Не существовало ни одного наземного театра ранних греческих типов, и даже точное местоположение афинского театра было забыто на протяжении многих веков. Литературная традиция в основном восходит к Витрувию, римскому архитектору начала христианской эры, который посвятил две главы V книги своего труда *"Об архитектуре"* описанию греческих и римских театров. По его словам, передняя и задняя стены римской сцены определялись диаметром оркестрового круга и одной из сторон вписанного равностороннего треугольника; иными словами, ее глубина равнялась половине радиуса оркестра (рис. 42). [158] Его высота не должна была превышать пяти футов, [159] так как все исполнители стояли на сцене, а невысокая передняя половина оркестрового круга была отведена под места для сенаторов. В греческом театре, с другой стороны, Витрувий утверждал, что передняя стена сцены обозначалась одной стороной вписанного квадрата, а задняя стена, которую он называет *scaenae frons*, - параллельной касательной, и ее глубина, таким образом, составляла около трех десятых радиуса (рис. 43). [160] Его высота должна была составлять от десяти до двенадцати футов. Витрувий прямо говорит, что эта сцена в греческом театре называлась logium, что трагические и комические актеры выступали *на scaena* [161], а "другие артисты" *на orchestram*, и что по этой причине греки проводили различие между прилагательными "сценический" и "тимелический"

применительно к представлениям и исполнителям. [162] Различия между двумя типами сооружений очевидны: (1) зрительный зал и оркестр в римском театре Витрувия занимали ровно полукруг, в его греческом театре - явно больше; (2) римская сцена была глубокой и низкой, греческая - высокой и сравнительно неглубокой; (3) в греческом театре и оркестр, и сцена использовались (отдельно) различных формах развлечений; в римском театре все исполнители стояли на сцене, а полукруглый оркестр был занят местами сенаторов.

Более того, Поллукс (II век н. э.) утверждает, что в греческом театре "σκηνή принадлежит актерам, а оркестр - хору". [163] Все считали (а некоторые и до сих пор считают), что σκηνή здесь означает "сцену" и что ссылка Витрувия на *scaenici* и *thymelici* должна быть истолкована аналогичным образом. Соответственно, предполагалось, что греческие актеры выступали (и всегда выступали) на десяти- или двенадцатифутовой витрувианской сцене, а драматический хор - в оркестре внизу. Подтверждение этой теории было найдено в дальнейшем упоминании Поллуксом лестниц, поднимающихся из оркестра в σκηνή. [164] Использование и оркестра, и сцены несколько раз упоминается и в схолиях (древних комментариях) к греческим пьесам. Возможность других интерпретаций этих отрывков будет рассмотрена позже (см. с. 97 и далее, ниже). Пока же следует сказать следующее: Греческий театр интересует нас главным образом потому, что Эсхил, Софокл, Еврипид и Аристофан жили в V веке до н. э., а Поллукс и Витрувий, процветавшие много веков спустя, нигде не утверждают, что пытаются описать театр этого более раннего периода. Тем не менее, это первоначальное предположение молчаливо принималось как должное, и эти прокрустовские условия произвольно навязывались сохранившимся греческим драмам всеми редакторами и комментаторами в равной степени. На самом деле, такая разница в уровне между оркестром и сценой, хором и актерами, при отсутствии удобной связи между ними, представляла собой непреодолимое препятствие для (воображаемой) "постановки" пьес V века. Чтобы обойти эту трудность, предлагались различные способы. Одной из самых популярных была идея Г. Германа, который в 1833 году предположил, что греческий оркестр был покрыт деревянной платформой на расстоянии нескольких футов от уровня сцены и что таким образом была установлена более тесная связь между ними, а Визелер (1847) предложил отождествить эту платформу с тимлеем. Каким бы бессмысленным ни казалось это предположение всем без исключения сейчас, оно пользовалось огромной популярностью в течение некоторого времени. В восьмидесятые годы в Западную Европу и в нашу страну стали просачиваться новости о том, что Дёрпфельд разработал новую теорию, согласно которой актеры и хор выступали в оркестре на одном уровне вплоть до римских времен. [165] Опять же, г-н А. Э. Хей (1889) утверждал, что низкая сцена использовалась непрерывно до четвертого века до нашей эры, когда была введена высокая витрувианская сцена. Доктор Бете (1896) утверждает, что сначала актеры и хор выступали в оркестре, но около 427 года до н. э. была введена низкая сцена, которая в четвертом веке была поднята до уровня витрувианской. С другой стороны, доктор Пухштейн (1901), который в своем предисловии заявил, что игнорирует литературные свидетельства, утверждал, что витрувианская сцена появилась уже в пятом веке. А теперь профессор Фихтер (1914) поддерживает гипотезу Бете о том, что низкая стадия в конце пятого века была поднята до высокой в четвертом. Как видно, все авторитеты в значительной степени согласны с тем, что в греческом театре была сцена, даже высокая витрувианская сцена, но они безнадежно расходятся во мнениях относительно важной детали, когда эта сцена была введена - в самом начале, в конце пятого века, во времена Ликурга, в эллинистический период или в правление Нерона.

Но прежде чем браться за вопрос о сцене в греческом театре, нужно определить отношение Витрувия к этому вопросу. Описание римского театра, сделанное римским архитектором, не

совпадает в точности ни с одним из сохранившихся римских театров. Тем не менее, никогда не возникало сомнений в том, какой именно тип сооружения он имел в виду. Однако очевидно, что он описывает не конкретный, реально существующий театр, а дает указания для идеальной структуры. Действительно, он заявляет: "Тот, кто захочет воспользоваться этими указаниями, сделает безупречные качества театров безупречными". [166] Поэтому нет причин ожидать, что его указания для греческих театров будут в большей степени соответствовать какому-либо сохранившемуся греческому театру, и на самом деле это не так. В последние два десятилетия XIX века были раскопаны древние театры в Эпидавре, Оропе, Торике, Эретрии, Сикионе, Мегалополе, Делосе, Ассусе, Пергаме и т. д. Первым результатом этой работы стало то, что ни одно из этих сооружений не было полностью одинаковым и не соответствовало указаниям Витрувия. Более того, стало очевидно, что все древние театры больше не следует классифицировать по двум общим витрувианским типам, "греческому" и "римскому", а скорее по большему числу категорий в зависимости от времени, места и условий использования. Но вопрос о том, какой из этих типов имел в виду Витрувий, остается открытым, и, к сожалению, ответ на него не был настолько ясным, чтобы заставить всех согласиться с ним. Во времена Витрувия сохранилось множество эллинистических бесстолбовых театров, и современные попытки отождествить их с греческим типом Витрувия и заставить их соответствовать его предписаниям внесли большую путаницу в область сценических древностей. Но Витрувий нигде не утверждал, что пишет *историю* греческих театров, и у него не было намерения излагать античные предания. Его книга была задумана для явно практических целей. В его время возводились только два вида новых театров: римский и тот, который Дёрпфельд назвал греко-римским. [167] Дёрпфельд полагает, что последний тип берет свое начало от театра, который Помпей построил в Риме в 55 году до нашей эры. Говорят, что образцом для него послужил греческий театр в Митилене на острове Лесбос, [168] и Дёрпфельд предполагает, что оркестр театра Помпея, по греческой моде, был свободен от сидений и предназначен для тимелических представлений, но верхняя часть проскениума, несмотря на его высоту и узость, была превращена в сцену, на которую, согласно римской практике, теперь поднимались комические и трагические актеры. Как бы то ни было, факт остается фактом: примерно с этого времени театры такого типа стали так широко строиться или создаваться путем переделки эллинистических театров, что они стали единственными конкурентами чисто римских сооружений. Такие театры встречаются в театре Нерона в Афинах (согласно современной, но сомнительной точке зрения Дёрпфельда), Помпеях, Сегесте, Сиракузах, Таормине и во многих местах в Малой Азии. В начале девятнадцатого века Шёнборн и Визелер правильно признали здания этого типа как представляющие греческий театр Витрувия. [169] Но позднее, когда в результате новых раскопок в Афинах и других местах были обнаружены более ранние греческие театры, была предпринята попытка отождествить их с греческим типом Витрувия. Дёрпфельд сам впал в эту ошибку и в книге *"Греческий театр"* утверждал, что Витрувий неправильно понимал функцию эллинистического проскениума, интерпретируя как сцену то, что на самом деле было лишь фоном. Но хотя Дёрпфельд и понес большую долю вины за то, что запутал ситуацию, он вскоре признал свою ошибку и откровенно отказался от своих слов. [170] К несчастью, писатели, выступающие за постановку, продолжают упорствовать в этом.

Можно предположить, что греческий театр Витрувия можно легко определить, сравнив его указания по высоте и глубине сцены с реальными размерами различных греческих театров. Дёрпфельд и Фихтер предприняли такую попытку, но без особого успеха. [171] Для удобства и ясности я привел их цифры в виде таблиц. Дёрпфельд привел шесть греко-римских сооружений в качестве аргументов "за" и два эллинистических здания в качестве аргументов "против". Разумеется, цифры по эллинистическим театрам относятся к проскениуму, в

котором некоторые признают сцену. Таким образом, проблема заключается не только в том, какой тип греческого театра описывал Витрувий, но и в функции проскениума в эллинистических театрах. С другой стороны, Фихтер, чей объект диаметрально противоположен объекту Дёрпфельда, приводит четыре эллинистических и шесть греко-римских театров в качестве положительных и отрицательных аргументов соответственно.

ТАБЛИЦА I (Дёрпфельд)

Здания	Радиус оркестра	Три десятых радиуса	Глубина сцены или проскениума	Высота сцены или проскениума
Греко-римский:				
Termessus	11.00 m.	3.30 m.	около 4,00 м.	2.45 m.
Сагалассус	12.75 m.	3.80 m.	5.70 m.	2.77 m.
Патара	11.85 m.	3.55 m.	3.50 m.	2.50 m.
Майра	17.50 m.	5.20 m.	3.50 m.	
Траллес				около 3,00 м.
Магнезия (перестроена)				не менее 2,30 м.
Эллинистический:				
Эретрия			2.40 m.	
Оропус			1.95 m.	

ТАБЛИЦА II (Фихтер)

Здания	Радиус оркестра	От центра оркестра до *фрона Скены*	Три десятых радиуса	Глубина сцены или проскениума	Высота сцены или проскениума
Эллинистический:					
Приена	9.32 m.	9.31 m.	2.79 m.	2.74 m.	2.72 m.
Эфес	12.33 m.	12.25 m.	3.69 m.		2.62 m.
Делос	около 10.55 м.	10.60 m.	3.16 m.	3.60 m.	3.00 m.
Магнезия					более 2,30 м.
Греко-римский:					
Termessus	9.90 m.	12.60 m.	2.97 m.	4.00-5.5 m.	
Сагалассус	12.73 m.	17.94 m.	3.80 m.	7.54 m.	2.77 m.
Патара	11.85 m.	14.50 m.	3.55 m.	6.00 m.	2.50 m.
Траллес	13.20 m.		3.96 m.	6.50 m.	не менее 2,50 м.
Магнезия (перестроена)	10.65 m.		3.20 m.	6.00 m.	более 2,30 м.
Эфес (перестроен)	14.47 m.	12.50 m.	4.34 m.	6.00-9.00 m.	2.62 m.

Следует заметить, что пять театров фигурируют в обеих таблицах, и для трех из них цифры не полностью совпадают. Это можно объяснить различиями в способах проведения измерений. Так, для Термеса Фихтер дает глубину 4 м (цифра Дёрпфельда) и 5,5 м. Аналогично, для Эфеса он дает 6 м и 9 м, объясняя, что в первом случае не учитываются выступы цоколя. Очевидно, Фихтер все еще считает, что *scaenae frons* в описании греческого театра Витрувием проходили за проскениумом и не включали его (см. с. 76, n. 2, выше). Это же различие в интерпретации, вероятно, объясняет, что глубина сцены в Патаре составляет 6 м (Фихтер) и 3,50 м (Дёрпфельд).

Подобная возможность расхождения в измерениях возникает и в связи с оркестром. По моему мнению, Витрувий использовал этот термин в самом широком смысле, то есть как включающий все пространство между самым нижним ярусом сидений [172] (рис. 43). На этом основании Фихтер привел измерения эллинистического оркестра в Приене. Иногда, однако, этот термин используется по отношению к пространству, ограниченному желобом. [173] Фихтер утверждает, что именно таким был его метод измерения эллинистических оркестров в Эфесе и Делосе. Расхождения в сообщениях об оркестре в Термессе (9,90 м. и 11 м.) также можно объяснить таким образом.

Но как бы ни относиться к подобным отклонениям, я думаю, что тот, кто беспристрастно изучит эти цифры, рассчитывая получить четкий ответ на проблему, о которой идет речь на сайте , будет обречен на разочарование. Греческий помост Витрувия должен иметь высоту от десяти до двенадцати футов (римский), или 2,959 м. и 3,55 м., соответственно. Только одна греко-римская сцена и один эллинистический проскениум в обеих таблицах попадают в эти пределы. [174] С другой стороны, хотя Дёрпфельд, безусловно, прав, утверждая, что проскений в Эретрии и Оропе слишком мал, чтобы вместить все гистрионное действие пьесы, Фихтер делает вывод, что правило Витрувия о том, что сцена греческого театра должна иметь глубину около трех десятых радиуса оркестра, в большей степени удовлетворяется эллинистическим проскением, чем греко-римской сценой. Следует, однако, подчеркнуть, что он добивается этого результата только путем смещения значения слова "оркестр", принимая его то в самом большом, то в более узком смысле.

Фихтер попытался еще глубже использовать диаграмму Витрувия, указав, что в греческом театре Витрувия расстояние от центра оркестра до передней стены сцены (гипоскениума) плюс глубина сцены, т. е. расстояние от центра оркестра до *scaenae frons*, должно быть равно одному радиусу (рис. 43). Цифры в первых двух колонках его таблицы, очевидно, показывают, что это условие выполняется в эллинистических театрах и не выполняется в греко-римских театрах. Но здесь мы снова сталкиваемся с переменной величиной, вызванной спором о том, следует ли считать проскениум частью *scaenae frons* (см. выше). В театре Патары расстояние от центра оркестра до гипоскениума составляет 8,50 м. (14,50 м. - 6,00 м, Фихтера), а глубина сцены, согласно Дёрпфельду, который измеряет от проскениума, составляет 3,50 м. Таким образом, общее расстояние составляет 12 м. против радиуса 11,85 м. Опять же, в театре Термесса расстояние от центра оркестра до гипоскениума составляет 7,10 м. (12,60 м. - 5,50 м., цифры Фихтера), а глубина сцены составляет 4 м., согласно Дёрпфельду, измеряющему, как и раньше. Таким образом, общее расстояние составляет 11,10 м. против радиуса 11 м. по самой большой (витрувианской) мерке оркестра. Эти соответствия достаточно близки, чтобы не быть недостойными сравнения с теми, что были получены Фихтером.

На мой взгляд, итогом всего вышесказанного должно стать откровенное признание того, что те данные о греческих театрах, которые известны нам в настоящее время, не дают убедительных доказательств того, какой тип описывал Витрувий. Этот вывод не должен нас

удивлять, если мы примем теорию Дёрпфельда о том, что театр Помпея был первым примером греко-римского типа. У нас нет информации о митиленском театре, на основе которого было построено здание Помпея, а также о количестве и степени его отклонений от этой модели. Но любой театр в Малой Азии того времени должен был принадлежать к эллинистическому типу. Следовательно, определенное сходство между эллинистическими и греко-римскими театрами было неизбежно. Если Витрувий описывал старый тип, то есть эллинистический, то его вариации в отношении только что рассмотренных особенностей должны были быть слишком велики, чтобы он мог найти какую-то одну формулу, которая бы охватила их все, и ему пришлось довольствоваться записью теоретического идеала. Если же он описывал современный, но развивающийся тип, а именно греко-римский, то следует предположить, что его авторитет был недостаточен для того, чтобы обеспечить принятие его правил последующими архитекторами.

Неужели мы не можем определить, какой тип греческого театра был предметом обсуждения Витрувия? Я думаю, что можем, но при этом мы должны полагаться на другие аргументы. Я упомяну несколько из многих, которые были выдвинуты: (*а*) В эллинистических и более ранних греческих театрах оркестр, в самом узком смысле (см. стр. 83, п. 2, выше), обычно образовывал полный круг, или, по крайней мере, если его границы не были продолжены в полный круг, для него оставалось место, не нарушая проскениума. Примеры этого можно найти на Эпидавр (рис. 46), Афины (рис. 38), Эретрия (рис. 53), Ороп (рис. 56), Магнезия, Пирей и т.д. Фихтер отрицает это (*указ. соч.*, с. 65), но только потому, что он предпочитает понимать слово "оркестр" в более широком смысле. Хотя Витрувий использовал этот термин в самом большом смысле (измеряя его от самых низких мест, см. с. 83, выше), он нигде не сообщает нам, какой относительный размер должен или может иметь самый ограниченный оркестр по сравнению с самым большим помещением, проходящим под этим названием. [175] Но его указания требуют, чтобы сцена настолько сильно вторгалась в оркестр, что очевидно, что при соблюдении тех же пропорций, что и в эллинистических театрах, не может быть такого полного оркестра с меньшим диаметром. Это справедливо и для греко-римских сооружений, и в этом важном отношении они напоминают греческий театр Витрувия, а эллинистические театры - нет.

б) Лоджия греко-римских театров никогда не поддерживается колоннами вдоль передней стены. Единственное исключение из этого утверждения можно найти в Приене (рис. 63 f.), где колонны эллинистического проскениума были оставлены при перестройке театра. Причина, по которой колонны не были установлены в этом месте, очевидна - пол греко-римской сцены, естественно, представлял собой землю или улицу, и было очевидно, что ни то, ни другое не должно опираться на колонны. [176] Напротив, столь фундаментальный эстетический принцип был бы нарушен, если бы актеры регулярно появлялись на вершине эллинистического проскениума. Но несомненно, что в греческом театре Витрувия была сцена для актеров. Поэтому более вероятно, что она соответствует греко-римскому лоджию, а не колоннообразному проскениуму эллинистических театров. Более того, колонны эллинистических проскений в некоторых случаях были безошибочно приспособлены для размещения расписных панелей. Но если бы актеры стояли на вершине эллинистического проскениума, эти декорации находились бы под их ногами, а не позади них!

в) Витрувий обсуждает *латинский театр* в главе 6 своей пятой книги и *греческий театр* в главе 7. Первая глава длиннее второй более чем в полтора раза, а вторая начинается такими словами: "В театрах греков не все вещи должны делаться одинаково" (как в римских театрах). Подразумевается, что некоторые из указаний главы 6 следует понимать как применимые и к

греческому театру главы 7, и, конечно, речь идет о тех частностях, которые не изменяются в результате обсуждения в главе 7. Одно из них - предписание о том, что по акустическим соображениям крыша портика в верхней части зрительного зала должна быть той же высоты, что и здание сцены (ст. 6:4). В эллинистических театрах здание сцены никогда не строится так высоко, но это правило часто соблюдается в греко-римских и чисто римских театрах. [177]

Дёрпфельд выдвинул еще несколько аргументов, касающихся этой проблемы, [178] но, на мой взгляд, только что упомянутых достаточно. Теперь, если греческий театр Витрувия следует отождествить с греко-римскими сооружениями, датируемыми незадолго до начала христианской эры, становится невозможным ссылаться на Витрувия в поддержку сцены или использования проскениума в качестве сцены в греческих театрах эллинистического или более раннего времени. Поэтому необходимо вернуться к пятому веку и без предубеждений рассмотреть противоречивые утверждения о наличии или отсутствии сцены в этот период. Наше обсуждение сохранившихся театральных остатков того века уже показало, что в них нет ничего, что можно было бы использовать для доказательства существования сцены, предназначенной исключительно для актеров. Но, к счастью, скудость таких свидетельств компенсируется сохранением сорока с лишним трагедий и комедий этого периода. Главным побочным продуктом споров о сцене стало признание того факта, что эти пьесы должны не только приниматься во внимание вместе с другими свидетельствами, но и быть окончательной проверкой всех теорий, основанных на свидетельствах, почерпнутых из других источников. Если та или иная теория не позволяет легко и естественно "поставить" эти пьесы, она *ipso facto* падает на землю. Как писал фон Виламовиц: "От того, что в пьесах само по себе есть, ничего не останется". [179] Каким бы ни было окончательное суждение о вкладе Дёрпфельда в сценическую античность, одним из главных его достижений следует признать то, что он спровоцировал тщательное, тщательное и непредвзятое переосмысление самих пьес.

Наглядный пример того, как можно использовать пьесы для изучения подобных проблем, дал профессор Эдвард Кэппс. [Он показал, что если представить хор и актеров разделенными четко обозначенной линией, например, краем десятифутовой сцены, то действие сорока четырех сохранившихся драм требует, чтобы хор в одиночку переходил эту границу по крайней мере шестьдесят восемь раз, хор и актеры вместе - девять раз, а актеры в одиночку - тридцать девять раз. Актеры и хор неоднократно вступают в самый тесный контакт. Например, в *"Ифигении среди тавров"* Еврипида, ст. 1068-70, Ифигения обращается к каждому члену хора по очереди, касаясь руки одного, подбородка и коленей другого, умоляя их о помощи.

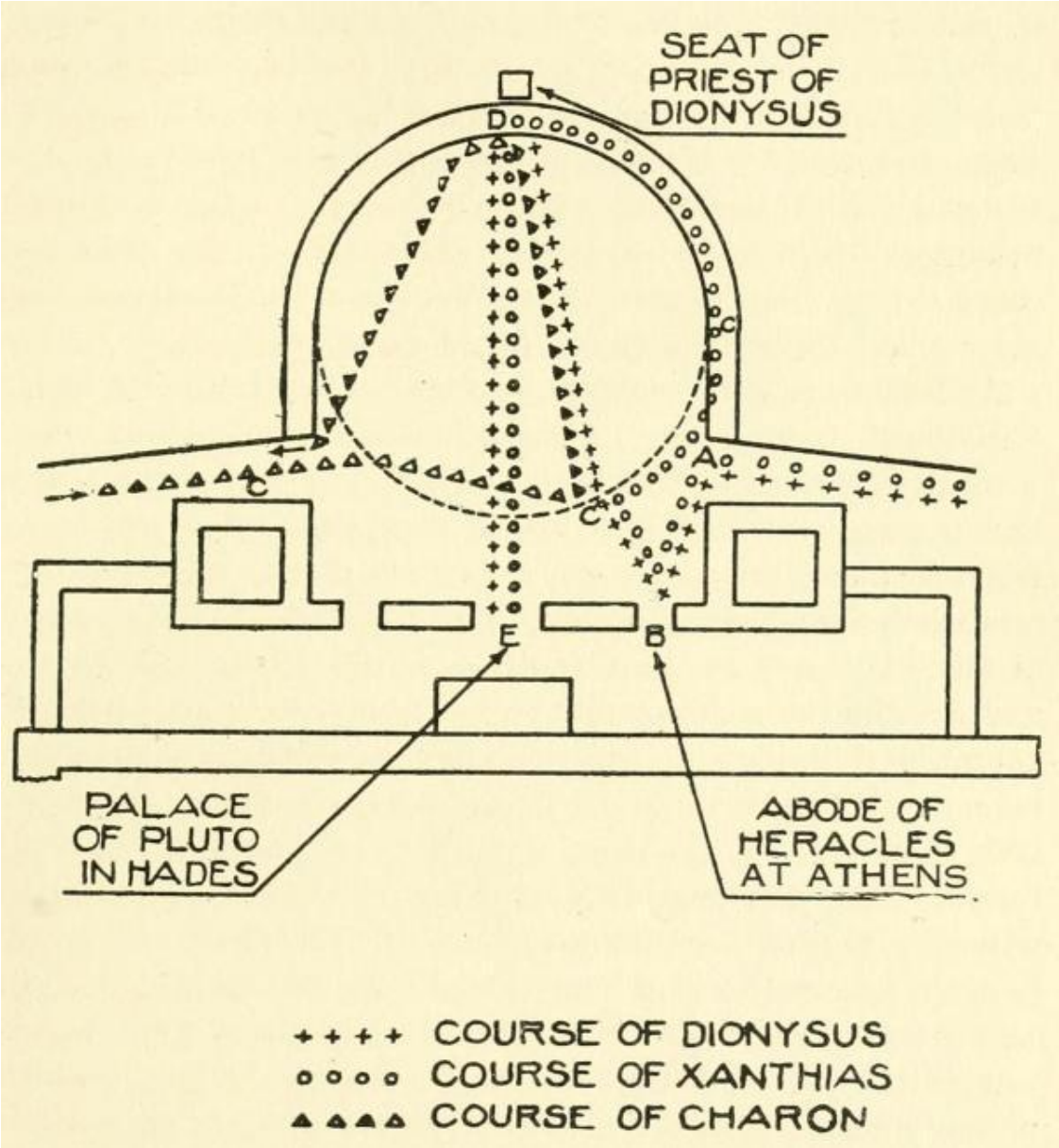

Рис. 44.- Движения актеров в *"Лягушках"* Аристофана, ст. 1-460

Опять же, происшествия многих пьес приходят в соответствие с театральными условиями, только если предположить, что сцены не было. Пожалуй, лучшей и наглядной иллюстрацией этого является пьеса Аристофана *"Лягушки"* (405 г. до н. э.). Ксанфий и Дионис, занятые беседой, входят в оркестр через один из боковых входов (рис. *44A*). В т. 35 последний обращает внимание на ближайшую из трех дверей в проскениуме, говоря: "Я уже возле этой двери, где я должен повернуть внутрь". Оказывается, это дом Геракла (рис. *44B*), и на стук Диониса к двери выходит его брат собственной персоной. От него они получают указания по поводу своего путешествия в нижний мир: сначала они придут к большому озеру, которое должны пересечь в крошечной лодке, затем увидят лжесвидетелей, воров и преступников самого глубокого пошиба и, наконец, будут приняты счастливыми группами посвященных (хор), которые "живут вдоль самой дороги у дверей Плутона" (ст. 162 и далее). Едва они отошли от двери Геракла , как видят лодку-трубу, впряженную в оркестр из противоположного парода (*CC'*), и слышат "Йо-эй, йо-эй" Харона (ст. 180). Он подходит к краю орхестры, где они сейчас стоят, но когда они готовятся к посадке, Харон отказывается принять на борт раба, и бедному Ксанфию приказывают бежать вокруг озера (*C'C'D*; ст. 193). Тем временем Дионис и Харон направляют свою лодку через оркестр (*C'D*) туда, где в центре

первого ряда сидений всегда сидели жрец Диониса и другие функционеры (рис. 45); [181] а из-за кулис, сопровождая греблю, хореуты поют "лягушачий" хор, как будто со дна озера (ст. 209-69). Сойдя на берег (в точке *D*), Дионис зовет своего раба и улавливает его слабый ответ, когда тот появляется в поле зрения (!) после "трудного" путешествия по полукругу орхестры. Теперь Ксанфий указывает своему господину на лжесвидетелей и т. д. в ближайшей аудитории (ст. 275). Вскоре они сильно пугаются, и Дионис обращается к своему жрецу, находящемуся от него на расстоянии вытянутой руки, с просьбой защитить его (ст. 297). Раздается звук флейт, и в зал входит хор посвященных. Дионис и Ксанфий приседают, чтобы послушать (стих 315). И тут же оркестр, который только что был подземным озером, превращается в воображении в цветущий луг (ст. 326, 351 и др.). В ст. 431 Дионис поднимается из своего укрытия и спрашивает у хора: "Не подскажете ли вы, где здесь обитает Плутон?", и корифей быстро отвечает: "Знай, что ты подошел к самой двери" (ст. 436). Дионис приказывает рабу поднять багаж, проходит через орхестру (*DE*) и стучит в центральную дверь (*E*), которая представляет собой дворец Плутона (ст. 460 и далее). Дальше продолжать не стоит, так как остальная часть пьесы не содержит ничего примечательного для нашей цели; но уже сейчас очевидно, насколько близко сменяющие друг друга ситуации комедии соответствуют физическим условиям и расположению бесстолпного театра. Для тех, кто хотел бы применить рассказ Витрувия к театру пятого века , эта пьеса представляет неизбежные трудности; на витрувианской или любой другой греческой сцене не хватает места для лодки Харона, Дионис должен обращаться к своему жрецу, который находится на расстоянии около восьмидесяти футов, [182] у Ксанфия нет озера, чтобы бегать вокруг, и Дионис должен спрашивать дорогу к дворцу Плутона, когда он стоит значительно ближе к нему, чем хор.

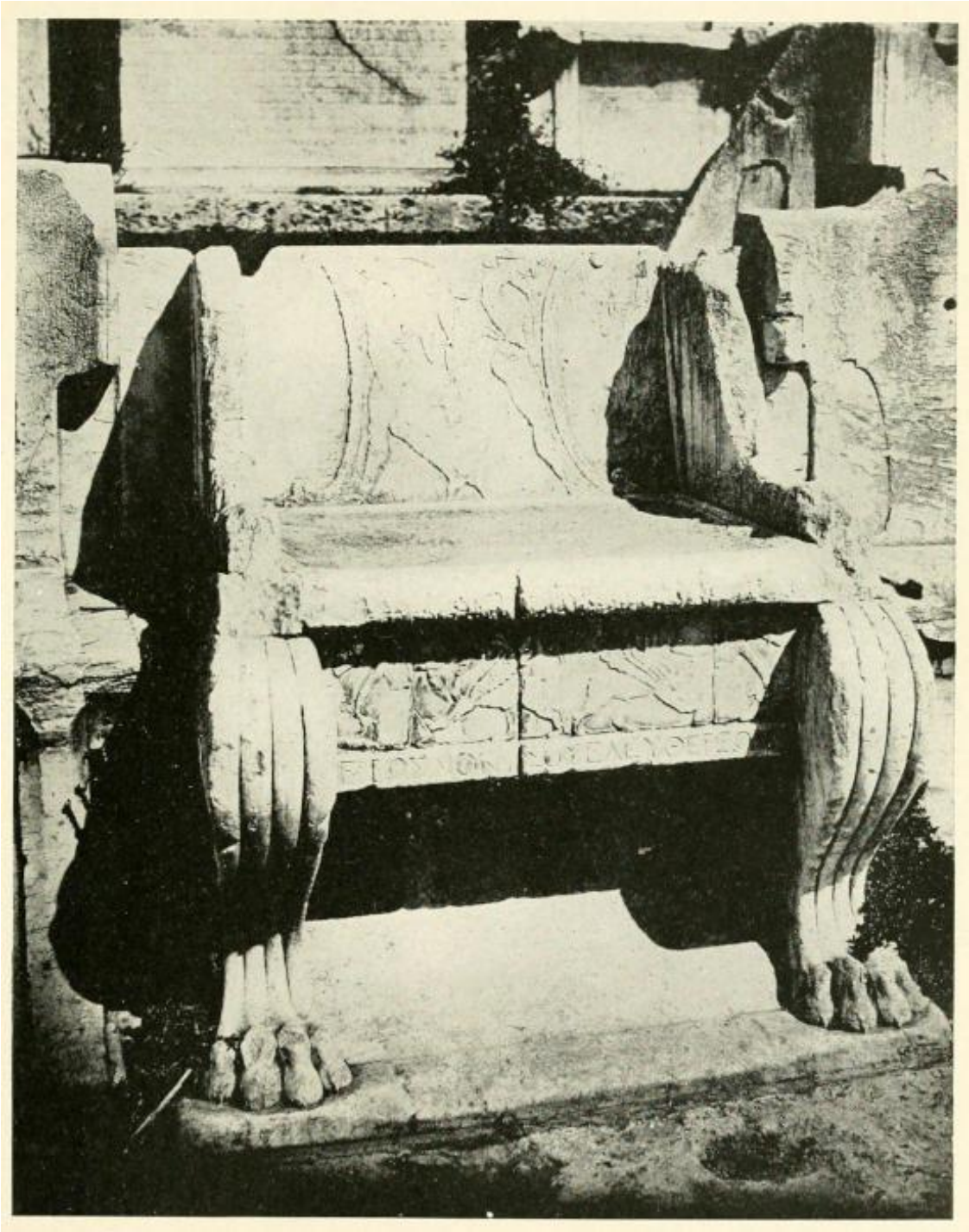

Рис. 45

КАМЕННОЕ КРЕСЛО ЖРЕЦА ДИОНИСА НАПРОТИВ ЦЕНТРА ОРКЕСТРА В АФИНАХ

См. с. 90, n. 1

В ранних пьесах V века было принято, что если перед зрителями находились хор и один актер, то вступающий актер должен был говорить сначала с хором и пока игнорировать другого актера (см. с. 165 f., ниже). Этот обычай часто был крайне неловким и неестественным; но если бы оба актера стояли на сцене на несколько футов выше хора, это, конечно, было бы совершенно невозможно. [183]

Единственным весомым аргументом в пользу того, что в V веке сцена была хоть какой-то высоты, является встречаемость слов ἀναβαίνειν ("подниматься") в *"Ахарнянах"* Аристофана

(ст. 732), *"Рыцарях"* (ст. 149) и *"Осах"* (ст. 1342), и καταβαίνειν ("спускаться") в *"Осах"* (ст. 1514) и *"Женщинах в совете"* (ст. 1152). Все эти пьесы, кроме последней, были поставлены до *"Лягушек"* Аристофана, которые, как мы уже убедились, не могли быть представлены на сцене театра. Поэтому, на мой взгляд, эти слова лучше всего объяснить, исходя из небольшой разницы в уровне между оркестром и полом колоннады проскениума, который, вероятно, был приподнят на ступеньку или две над оркестром и часто использовался драматическими артистами (см. с. 68 выше и с. 238 f. ниже). [184] Поскольку *"Ахарняне"* были поставлены в 425 г. до н. э., появление ἀναβαίνειν в этой пьесе ценно тем, что дает *terminus ante quem* для введения деревянного проскениума в Афинах.

Хор в пьесах пятого века фатален для любого предположения о витрувианской сцене, и, за исключением Пухштейна, который откровенно игнорировал литературные свидетельства, ни один из недавних авторов не выступал за высокую сцену для театра того периода. Сторонники высокой сцены ясно видели, что они могут продвинуться вперед только за счет жертвования драматического хора. В этой попытке им помогает тот факт, что сохранились только три полные пьесы четвертого века - псевдоэврипидемический *"Резус"* и две комедии Аристофана, причем роль хора в последних, как правило, урезана. Аристотель [185] также говорит о неуместных *эмболимах* в творчестве Агатона, который одержал свою первую победу в 416 году до н. э. На основании этих фактов было заявлено, что в конце V века или в начале IV от хора либо вообще отказались, либо "его функции были лишь функциями современного оркестра" или "простыми певцами интерлюдий". Соответственно, утверждается, что актеры в конце пятого века стояли на низких подмостках (которые для тогдашних пьес были менее невыполнимы, чем витрувианская сцена) и что они были внезапно подняты на всю высоту проскениума до конца четвертого века. Следует добавить, что даже среди тех, кто принимает теорию Дёрпфельда для пятого века, есть тенденция перейти к Витрувию для периода, представленного театром Ликурга в Афинах и театром в Эпидавре - последней четверти четвертого века. [186] Насколько сам Витрувий вовлечен в это, вопрос уже решен. Однако предполагаемое исчезновение или ослабление хора не дает более веских оснований для поддержки сценических писателей. Проследить историю хора в деталях сейчас не представляется возможным. [187] Достаточно будет сказать, что нет никаких оснований полагать, что трагический хор не участвовал в действии или не нес достойной доли произносимых реплик вплоть до римских времен. Даже в Новой комедии, где хор, как теперь известно, появлялся только в *антрактах*, его появление часто используется для мотивации ухода актеров. Такой мотив вряд ли мог бы стать обычным, если бы актеры стояли настолько выше хореутов, чтобы быть в безопасности от их пьяных слов и действий". [188]

Еще один аргумент в пользу сцены был получен из фраз ἐπὶ τῆς σκηνῆς и ἀπὸ τῆς σκηνῆς, которые встречаются у двух авторов IV века, Аристотеля и Демосфена. [189] Утверждается, что ἐπί "естественно означает "на" и подразумевает возвышение" и что σκηνή означает "ступень". Если бы эта экзегеза была верной, не было бы никаких сомнений в наличии сцены в театре четвертого века; но на самом деле ни то, ни другое утверждение не оправдано. Все согласятся, что первичное, нетехническое значение σκηνή - "хижина" или "палатка", и что это слово применялось к зданию сцены, которое возводилось позади оркестра и становилось все более основательным по конструкции. Хотя этот термин приобрел множество других театральных значений, я согласен с теми, кто утверждает, что ни в один период он не означал "сцену" в классическом греческом языке. Здесь, конечно, невозможно обсуждать этот вопрос, но у меня еще будет повод показать, что даже у Поллукса, жившего во II веке н. э., он не приобрел такого значения (см. с. 98, ниже). Если σκηνή не означает "сцена", то нет необходимости утверждать, что ἐπί не означает "на ней", поскольку актеры могли говорить с

крыльца или между колоннами проскениума, и поэтому можно сказать, что они говорят "со здания сцены" (ἀπὸ τῆς σκηνῆς) или стоят "на здании сцены" (ἐπὶ τῆς σκηνῆς), не находясь "на вершине здания сцены"." Точно так же учения стоических философов называются οἱ ἀπὸ τῆς στοᾶς λόγοι [190] без какого-либо намека на то, что стоики говорили с платформы, тем более с вершины стоа. Тем не менее, факт, что ἐπί не всегда означает "на". Например, и Диодор, и Плутарх используют ἐπὶ σκηνῆς в нетехническом смысле, когда речь идет о ситуации "перед" или "в покоях" полководца. А метаморфированный осел Лукиана был удручен тем, что оказался вором и обжорой "перед своим хозяином" (ἐπὶ τοῦ δεσπότου) [191] - конечно же, здесь не было никакого наложения. Такие отрывки, однако, происходят из более позднего греческого языка, когда предлоги были менее четкими по значению, и лучше, как предлагает профессор Гилдерслив [192], "спокойно относиться к фразеологическому употреблению ἐπί; "на стороне игрового дома" - это все, чего требует теория Дёрпфельда".

При таком теоретическом положении дел с первоначальным значением ἐπὶ τῆς σκηνῆς важно заметить, что уже в четвертом веке это выражение использовалось неопределенно, часто означая не более чем "в театре" или "в пьесе". На самом деле, в одном аристотелевском отрывке, как и часто у более поздних авторов, оно явно включает в себя и хор, и актеров. "Поэтому в трагедии мы должны изображать чудесное, но в эпосе больше места для невероятного (с помощью которого чаще всего и происходит чудесное), поскольку мы не видим персонажей в реальности. Например, преследование Ахиллом Гектора, если бы оно происходило в пьесе (ἐπὶ τῆς σκηνῆς), выглядело бы абсурдным - греки (οἱ μὲν) стоят на месте, вместо того чтобы присоединиться к преследованию, а Ахилл (ὁ δ') отталкивает их, - но в эпическом стихе абсурд ускользает от внимания". [193] Очевидно, что Аристотель имел в виду гомеровскую *"Илиаду"* xxii, ст. 205 и далее: "Но Ахилл покачал головой, отказывая людям, и не позволил им бросить в Гектора свое острое оружие", и пытался показать, почему сцена, превосходная в эпосе, не может быть с успехом драматизирована. У Гомера есть две группы персонажей: (*а*) Ахилл и Гектор и (*б*) греческое войско. В воображаемой драматургии Аристотеля эти группы представлены соответственно актерами (ὁ δέ) и хором (οἱ μέν). Следовательно, если под σκηνή здесь подразумевается возвышенная сцена, то на ней должны были стоять как хор, так и актеры. Несоответствие заключается не в том, что хор бездействовал в оркестре, а актеры бегали по сцене, а в самом действии, поскольку действие столь же иррационально в эпосе (где оркестр и сцена, несомненно, не играют никакой роли), но там оно более терпимо, поскольку сцена не имеет четкой визуализации. Я не настаиваю на том, что σκηνή здесь означает "пьеса" или "представление", хотя это частое употребление и дает требуемый неопределенный смысл; но, по крайней мере, пока этот отрывок не будет доказан способным к другому толкованию, верующие в сцену не могут справедливо ссылаться на использование Аристотелем ἐπὶ τῆς σκηνῆς в поддержку своего мнения.

Но хотя ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς σκηνῆς было достаточно широким, чтобы включать в себя и хор, и актеров, оно, естественно, не всегда включало их обоих. В частности, если нужно было провести различие между двумя видами драматических исполнителей, поскольку οἱ ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς θυμέλης можно было использовать в отношении дифирамбических хоров и других "тимелических" (т. е., и не могло быть применено к актерам, эта фраза, естественно, использовалась бы и для обозначения драматического хора, и οἱ ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς σκηνῆς было бы использовано в ограниченном смысле только для актеров, даже в противопоставлении с драматическим хором. Это было особенно распространено в случае οἱ ἀπὸ σκηνῆς, несомненно, потому, что здание сцены мыслилось как дом персонажей, "из которого" они пришли, а хореуты, будь то драматические или дифирамбические, нет. Так, лирический дуэт

между драматическим хором и актерами (*commus-κομμός*) определяется как "дирг, разделяемый χοροῦ καὶ <τῶν> ἀπὸ σκηνῆς". [194] Но ни первоначальное значение ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς σκηνῆς, ни это вторичное развитие, которое привело его в оппозицию к тимелийским исполнителям и даже к драматическим хореутам, не предполагает возвышенной сцены для исключительного использования актеров, и тем более не требует, чтобы σκηνή означало "сцена".

Теперь οἱ ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς σκηνῆς и οἱ ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς θυμέλης в точности эквивалентны более распространенным выражениям οἱ σκηνικοί и οἱ θυμελικοί. Например, Еврипида называют одновременно ὁ ἐπὶ τῆς σκηνῆς φιλόσοφος и *philosophus scaenicus*. [195] Эта связь очевидна, но ее стоит отметить, поскольку один из учеников Бете сделал σκηνικός и θυμελικός основой для попытки доказать существование сцены в афинском театре IV века. Но поскольку более ранние выражения ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς σκηνῆς и ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς θυμέλης использовались с теми же различиями в значении, но без предположения о сцене, то, очевидно, нет необходимости объяснять более поздние выражения. Более того, д-р Фрей виновен в вопиющем *petitio principii*: сначала он принимает гипотезу Бете о том, что в театре Ликурга была сцена, и, следовательно, делает вывод, что различие между σκηνικός и θυμελικός должно быть объяснено на основе различий в месте представления, а затем использует эти выводы для доказательства наличия сцены в тот период. [196] Все попытки выдумать аргумент в пользу сцены из любого из этих выражений должны быть признаны неудачными. Но, конечно, в римскую эпоху, после того как большинство греческих театров были оборудованы приподнятой сценой, различие между ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς σκηνῆς и σκηνικός, с одной стороны, и ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς θυμέλης и θυμελικός, с другой, стали вдвойне уместны, поскольку разница в уровнях теперь усиливала различие, которое уже существовало без нее.

Витрувий, конечно, не проводил филологического или археологического исследования этих двух прилагательных, а объяснял их с точки зрения известного ему театра (см. выше, с. 76 f.). Следует, однако, отметить, что Витрувий упоминает под термином *scaenici* только трагических и комических актеров, а под *thymelici* включает "других артистов", выступающих в оркестре. Входит ли драматический хор в число последних? Или он здесь просто игнорируется? Ответ далеко не однозначен. Если бы мы имели дело только с новыми пьесами, можно было бы предположить, что хоры были настолько отделены от гистрионного действия, что могли стоять на десять или двенадцать футов ниже актеров. Но хорошо известно, что некоторые трагедии пятого века все еще были популярны и часто ставились; и, как мы уже видели, они не поддавались никакому такому методу постановки. Итак, при возрождении ранних шедевров все ли исполнители, и актеры, и хор, выходили в оркестре, как в старых греческих театрах? Или хор был настолько уменьшен в размерах, а его манера исполнения настолько изменена, что он мог стоять вместе с актерами на высокой и узкой греко-римской сцене, как они все, несомненно, стояли на низкой и широкой римской сцене? Это невозможно определить. Все, что можно достоверно сказать, - это то, что Витрувий не дает четкого указания на место драматического хора в греко-римском театре. Я считаю, что он говорит о двух разных типах представлений и игнорирует драматический хор.

Тот же вопрос возникает и в связи с Поллуксом. Он перечисляет одиннадцать частей театра. Из них только шесть касаются нас в настоящее время: σκηνή, оркестр, logium, proscenium, parascenia и hyposcenium (IV, 123). Дёрпфельд считает, что Поллукс описывает греческий эллинистический театр, [197] но Поллукс был много лет профессором в Афинах и посвятил свой труд императору Коммоду (161-92 гг. н. э.). Если только язык не препятствует этому, естественнее предположить, что он имел в виду афинскую структуру своего времени, и это был бы театр Нерона. В таком случае все термины встают на свои места. Для театра Нерона

logium мог обозначать только сцену; и поскольку Поллуксу нет смысла упоминать два слова для обозначения сцены, и поскольку в его списке нет другого термина для обозначения сцены в целом (включая logium, proscenium и parascenia), σκηνή все равно должна означать именно сцену, а не сооружение сцены. Далее Поллукс говорит, что "здание сцены принадлежит актерам, а оркестр - хору", а чуть позже - что "войдя в оркестр, они поднимаются к зданию сцены по лестницам (ступеням?)". [198] Полагая, что Поллукс описывает эллинистический театр, Дёрпфельд интерпретирует первый из этих отрывков так же, как только что было объяснено использование Аристотелем ἐπὶ (ἀπὸ) τῆς σκηνῆς. Второй отрывок он считает ссылкой на некий необычный случай, как в *"Облаках"* Аристофана, где актеру велено подняться (из оркестра) по лестнице на крышу дома (т.е. на вершину здания сцены) и разрушить крышу. [199] В этом объяснении есть много достоинств, и оно не обязательно противоречит мнению, что Поллукс в целом имеет дело с современным театром; такие научные отступления встречаются в его тексте нередко. Тем не менее, поскольку каменные ступени, ведущие из оркестра на сцену здания сцены, являются частью театра Фаэдра в Афинах, не исключено, что они принадлежали и сцене Нерона, если, как сначала думал Дёрпфельд, она была всего на шесть дюймов выше нынешней сцены (см. с. 74, выше). С другой стороны, авторы, выступающие за сцену, смело приводят эти отрывки в поддержку своих взглядов, как будто они относятся к более ранним периодам истории театра. Но хотя Поллукс, вероятно, обсуждает театр со сценой, σκηνή не означает сцену в этих двух предложениях , так же как и в его каталоге театральных частей; и его свидетельство, как бы его ни интерпретировать, не должно применяться к условиям пятого и четвертого веков, если только из этих периодов не могут быть получены подтверждающие доказательства для этого. Последнее из этих предложений Поллукса завершает обсуждение условного значения parodi в античном театре (см. с. 233, ниже). По моему мнению, сцена Нерона, хотя и была намного глубже эллинистического проскениума, была достаточно мелкой, чтобы пароди все еще вел прямо в оркестр. В таком случае, когда персонажи входили по одному из пародов, как и в случае, когда они, по идее, шли с рынка, из гавани или из страны, они должны были сначала пройти через оркестр и уже оттуда подняться на сцену по ступеням, как и говорит Поллукс. Более того, если актеры могли пройти по этому пути, то он должен был быть доступен и для хора. Другими словами, хотя в этот период оркестр был исключительной сферой деятельности дифирамбических хоров и других тимелических исполнителей и обычным местом для драматического хора, и хотя актеры регулярно стояли на сцене, все же и актеры, и драматический хор появлялись либо в оркестре, либо на сцене в соответствии с требованиями пьес. Следует, однако, понимать, что такая манера постановки была характерна только для театра Нерона в Афинах; сцена греко-римских театров и проскениум эллинистических театров были слишком высоки, чтобы сделать ее осуществимой, а в чисто римских театрах все исполнители выходили на сцену. Но почему допустимо принимать низкую сцену для театра Нерона и отвергать ее для пятого века? Во-первых, сцена в римские времена подтверждается неопровержимыми свидетельствами, как литературными, так и археологическими, а для пятого века она опирается на чистую гипотезу. Во-вторых, нет никаких оснований полагать, что афинский хор в римские времена находился в фактическом контакте с трагическими актерами или должен был проходить к месту их действия так часто, как в драме V века (см. с. 88, выше).

Есть еще одно предложение Поллукса, которое необходимо обсудить. Он заявляет, что "гипосцениум украшен колоннами и скульптурными фигурами, обращенными к зрителям, и находится под (ὑπό) лоджией". [200] Нет никаких сомнений относительно общего положения гипоскениума - это помещение [201] сразу за оркестром и на том же уровне, но есть

разделение мнений относительно типа театра, который имел его, и относительно его функции. В соответствии с его убеждением, что Поллукс описывает эллинистический театр, Дёрпфельд понимает его как первый этаж здания сцены в театре такого типа. [Колонны и статуи относятся к проскениуму перед ним и к фигурам, которые иногда размещались в его интерколумниях. Дёрпфельд считает, что в эллинистических театрах верхняя часть проскениума использовалась ораторами на публичных собраниях и по этой причине называлась logium (см. с. 59, n. 1, выше); гипоскениум, конечно, находился на более низком уровне. Высказывание Поллукса не могло относиться к театру со сценой, поскольку стена под передней частью сцены не была украшена колоннами или статуями (см. с. 86, выше), а проскениум теперь был поднят на один этаж и находился в задней части сцены. Напротив, авторы, выступающие за сцену, утверждают, что Поллукс относится к пространству под сценой. В этом случае я согласен с ними, но не согласен с Дёрпфельдом, хотя и не рассматриваю высказывание Поллукса как относящееся к театрам до его времени. Принимая мнение Дёрпфельда о том, что в эллинистических театрах не было сцены, я думаю, что первый этаж их сценических построек не имел специального названия и что термин "гипосцениум" еще не вошел в употребление; Поллукс, однако, имеет в виду пространство под сценой в театре Нерона. Фасад его, вероятно, был украшен тем же фризом, что и сейчас перед сценой "Фаэдра", и мы не можем догматически утверждать, что там также не стояли колонны. [203] Афинский театр был склонен быть *sui generis* во все периоды, и это не единственные особенности, в которых театр Нерона отличался от греко-римского типа.

Остается обсудить один отрывок из Плутарха. Он касается эпизода из карьеры Деметрия Полиоркета (337-283 гг. до н. э.) и, как считается, относится к театру его времени. Но было проведено исследование практики Плутарха в таких вопросах, и выяснилось, что во многих случаях он намеренно стремился к живости изложения, осовременивая свои рассказы и изображая сцены в привычном окружении современной жизни; другими словами, упоминания театра в связи с его анекдотами никогда не предполагали никакого другого типа здания, кроме оборудованных сцен его собственного времени, и в нескольких случаях этот метод приводил к явным анахронизмам. Достаточно привести один пример. [204] Плутарх утверждает, что Ликург, спартанский законодатель примерно девятого века до н. э., считал, что умы членов собрания отвлекают "статуи и картины, или проскении театров, или экстравагантные кованые крыши залов совета", и поэтому спартанцы проводили свои собрания на открытом пространстве. Здесь автор осовременил свой рассказ в двух отношениях: он говорит так, как будто Ликург был знаком с полностью готовым зданием театра и как будто оно уже стало использоваться в других частях Греции в качестве места проведения народных собраний. Конечно, Ликург на много веков опередил греческую драму и все, кроме самых грубых форм хоровых представлений, и этот факт был так же хорошо известен Плутарху, как и нам.

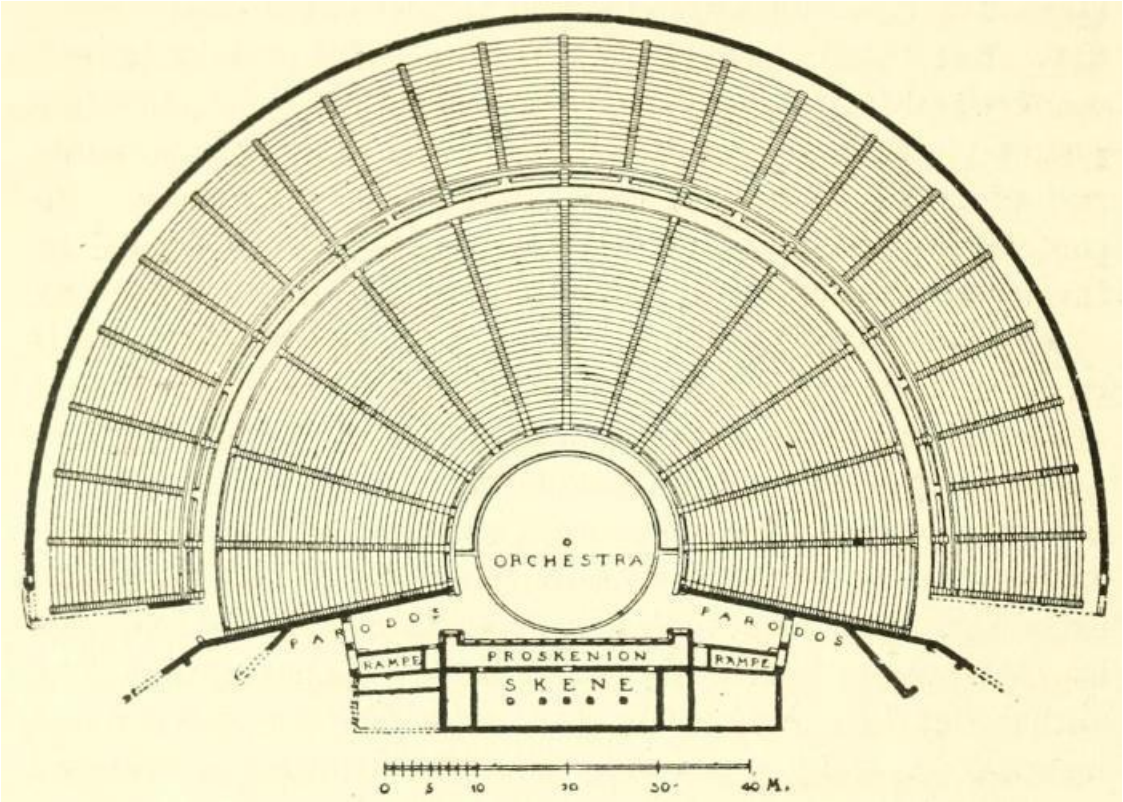

Рис. 46. План театра в Эпидавре в Арголиде

См. с. 104, н. 1

Плутарх рассказывает [205], что "Деметрий пришел в город (Афины) и приказал собрать все население в театр, оградив здание сцены (σκηνήν) со всех сторон войсками и окружив сцену (λογεῖον) стражей, и сам спустившись (καταβάς), подобно трагическим актерам, через верхние пароды (διὰ τῶν ἄνω παρόδων), он покончил с их страхами первыми же своими словами." На мой взгляд, слово καταβάς ("нисходящий") ясно показывает, что λογεῖον означает "ступень". Таким образом, "верхние пароды" должны быть проходами, открывающимися в логию из парасцен. Как представлял себе Плутарх и желали его читатели, Деметрий вышел на сцену с одного из боковых входов, но не обратился к народу оттуда, как сделал бы оратор времен Плутарха. [206] Вместо этого, желая продемонстрировать афинянам свою добрую волю, он спустился по центральным ступеням, как Плутарх часто видел, как это делали актеры в этом театре (см. с. 99, выше), и обратился к собравшимся из оркестра. Поскольку он мог пройти только через один боковой вход, множественное число (παρόδων) должно быть обусловлено своего рода зеугмой, чтобы подразумевать, что он пришел через один верхний пород и один верхний вход, то есть через центральные ступени. Сторонники сцены, которые пытаются применить слова Плутарха к театру Ликурга, в котором действительно произошел инцидент, и используют их в качестве аргумента в пользу сцены в тот период, вынуждены игнорировать слово καταβάς, поскольку они не могут допустить, что "трагические актеры" регулярно спускались с проскениума Ликурга в оркестр. Если мы вернемся к словам Плутарха и спросим, что на самом деле делал Деметрий в театре Ликурга, ответ будет очевиден: он просто спускался со сцены в оркестр, и выражения, соответствующие этому, должны были появиться в источнике, из которого Плутарх черпал свой рассказ. На самом деле, описывая аналогичную сцену в Коринфе, Плутарх сохранил слова, которые достаточно расплывчаты, чтобы быть применимыми к любому типу театра. [207] Он просто осовременил один рассказ и перенес другой в неизменном виде.

Зенит аттической драмы прошел, полностью для трагедии и почти полностью для комедии, прежде чем стали часто встречаться остатки театров за пределами Афин. [208] Тем не менее, они иногда существенно помогают в реконструкции или интерпретации афинского театра, и необходимо кратко остановиться на некоторых из них. Возможно, самый ранний и примитивный из них находится в Торикусе в южной Аттике (рис. 70 f.). Он был построен в V или IV веке до н. э. и впоследствии несколько расширен. Оркестр скорее продолговатый, чем круглый, с одной стороны его ограничивает храм, с другой - оранжерея или камера хранения, а с задней - подпорная стена. Нет оснований полагать, что за оркестром когда-либо возводилось постоянное здание сцены. Очевидно, что эта структура имеет несколько точек сходства с афинским театром периода между *ок.* 499 г. до н. э. и *ок.* 465 г. до н. э. (см. стр. 65 f., выше).

Наиболее симметричным из всех греческих театров и одним из наиболее хорошо сохранившихся является театр в Эпидавре (рис. 46-52 и 72, 2). [209] Его архитектором был младший Поликлит, а построен он был ближе к концу IV века до н. э. Если мы правы, полагая, что проскениум не использовался в качестве сцены, то в театре Эпидавра никогда не было сцены. Во всяком случае, он не был перестроен и снабжен ею в римские времена. В центре оркестра возвышается каменная глыба с круглым углублением, несомненно, являющаяся основанием тимпана. Здесь не только есть место для полного круга оркестра (в самом узком смысле; см. с. 83, п. 2), но и ограничивающие камни фактически продолжены на все расстояние. Каменный проскениум с полуколоннами (рис. 72, 2) ионического ордера высотой одиннадцать футов семь дюймов или около двенадцати римских футов был возведен во II или III веке до н. э. и заменил деревянный проскениум. Парасцены были перестроены в то же время и, похоже, первоначально были шире и выступали дальше от здания сцены. В обоих пародах находились красивые двойные ворота (рис. 49 и 51 f.), одна дверь которых вела в оркестр, а другая открывалась на пандус, несколько резко наклоненный, который упирался в верхнюю часть проскениума. Рампы встречаются также в сикионском театре.

ТЕАТР В ЭПИДАВРЕ

См. с. 104, н. 1

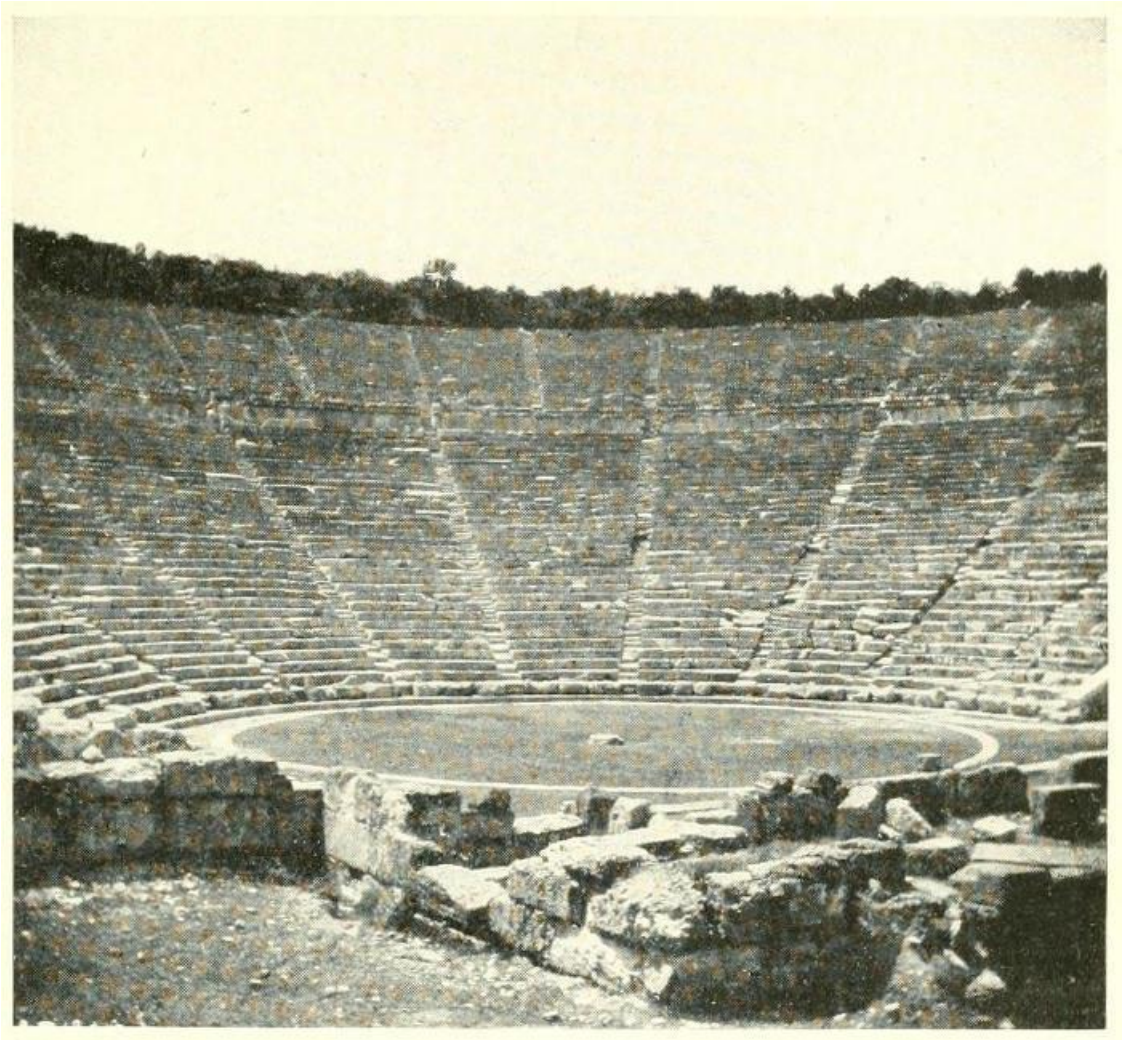

Рис. 47.- Зрительный зал с севера

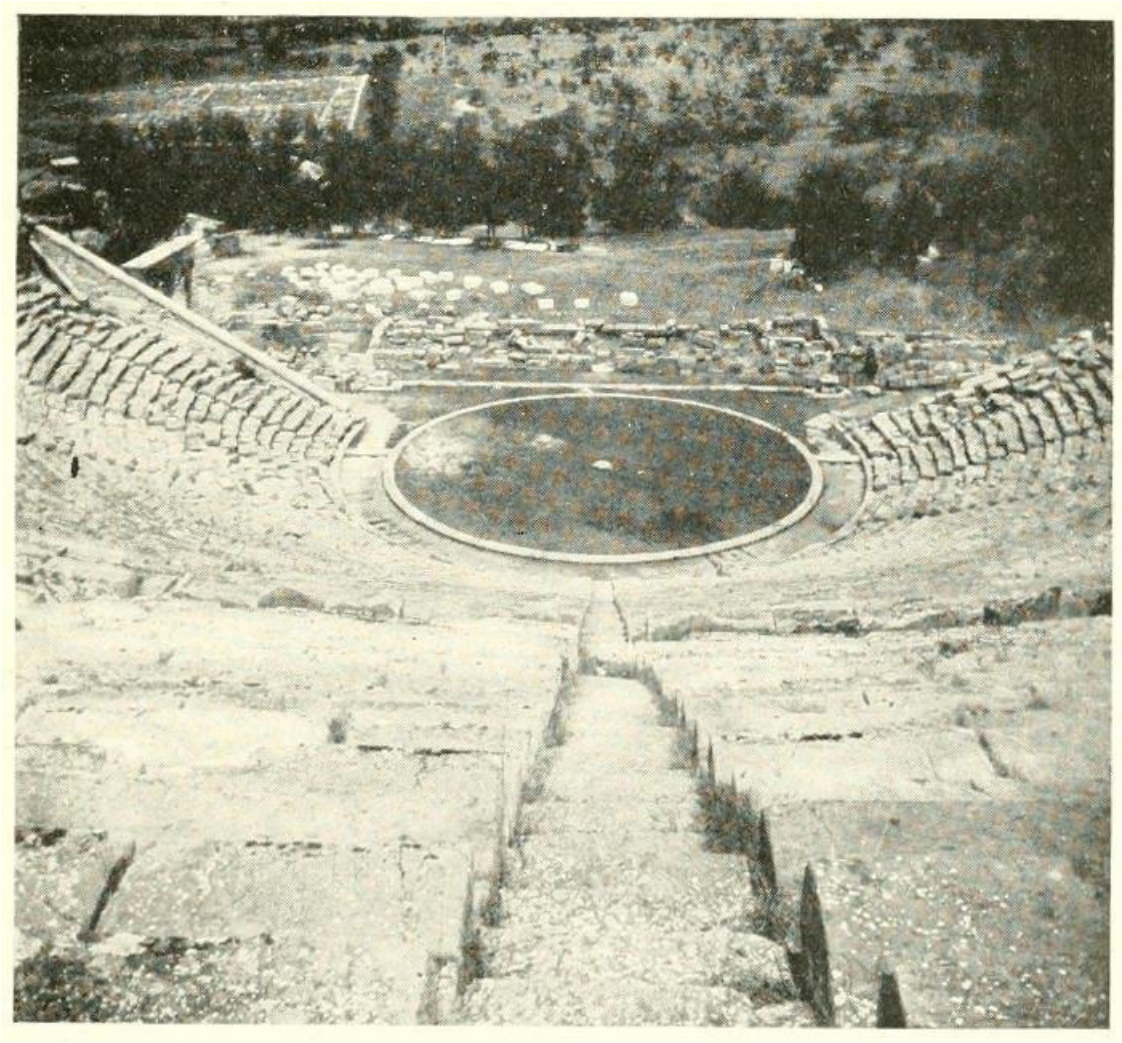

Рис. 48.- Оркестр и здание сцены с юга

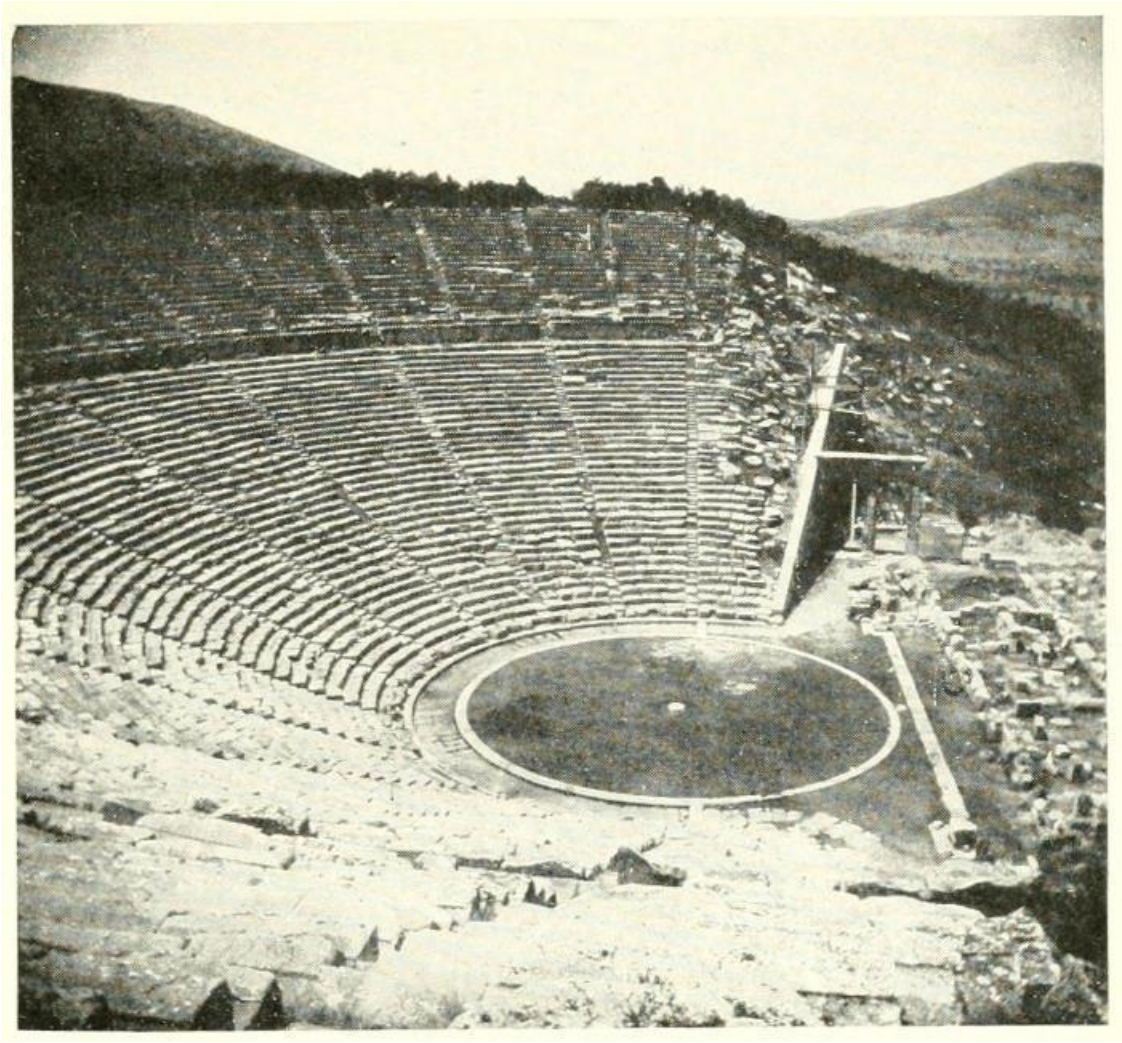

Рис. 49.- Западный парод

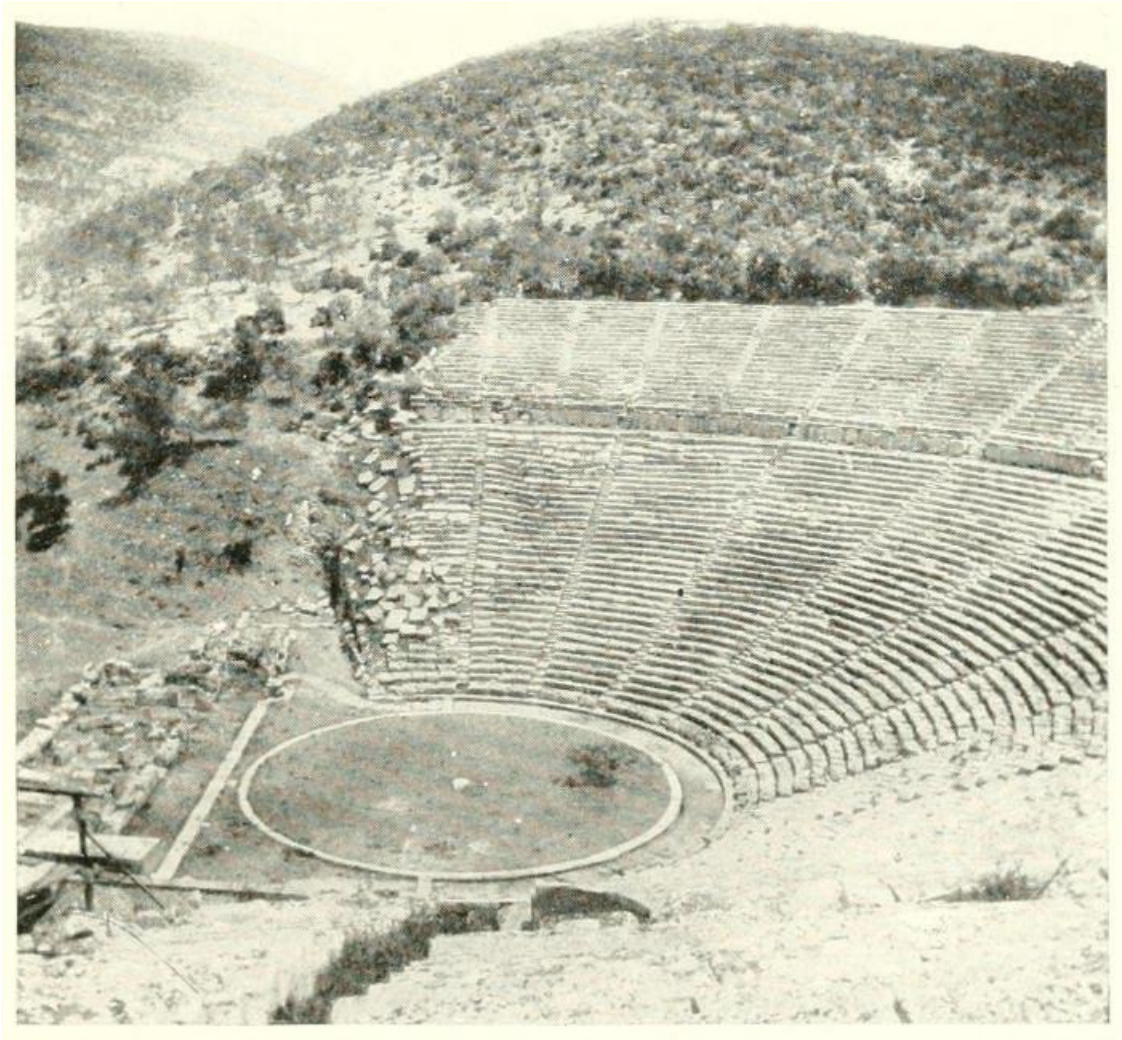

Рис. 50.- Восточный парод

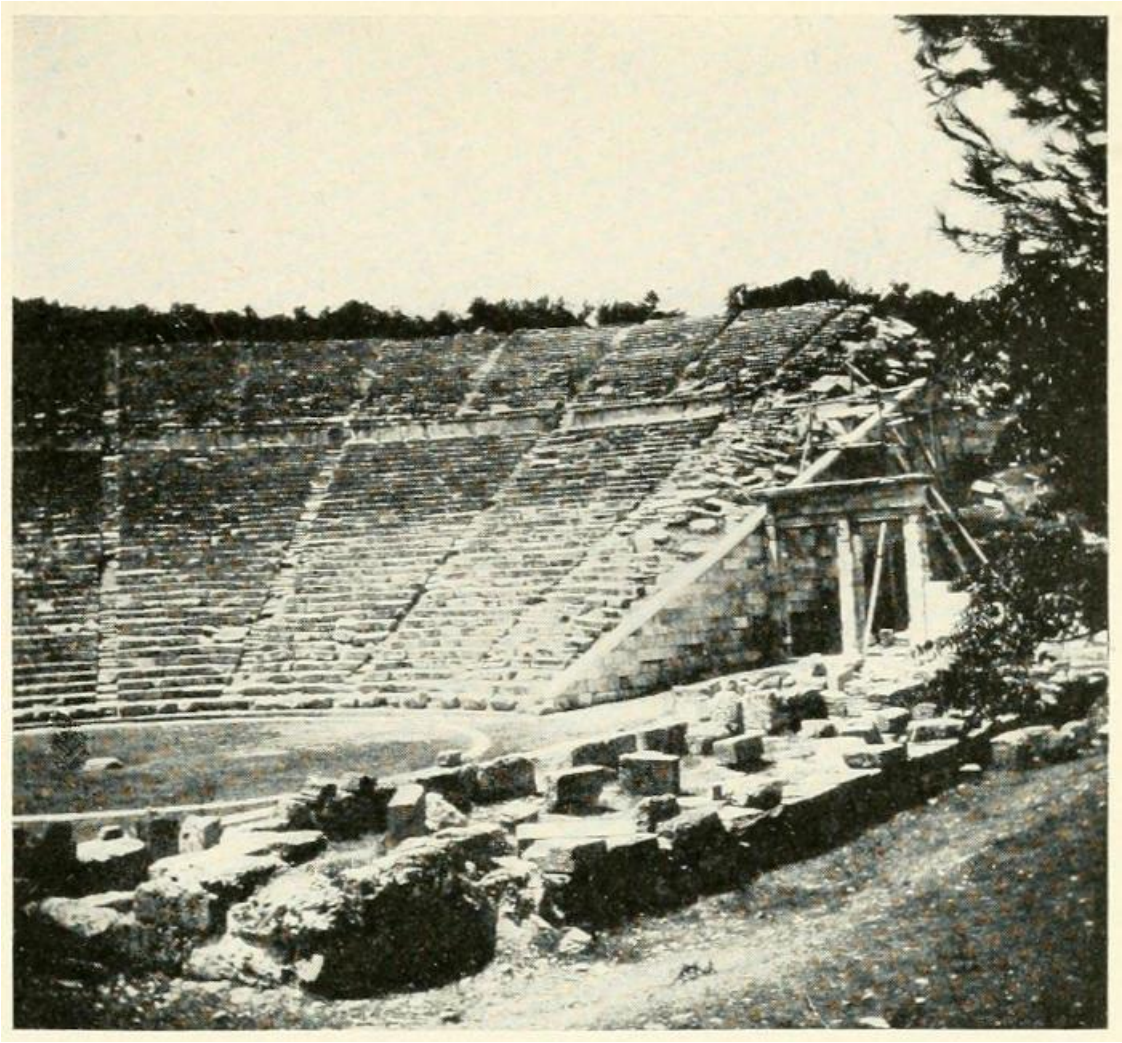

Рис. 51.- Ворота в Западном Пародусе

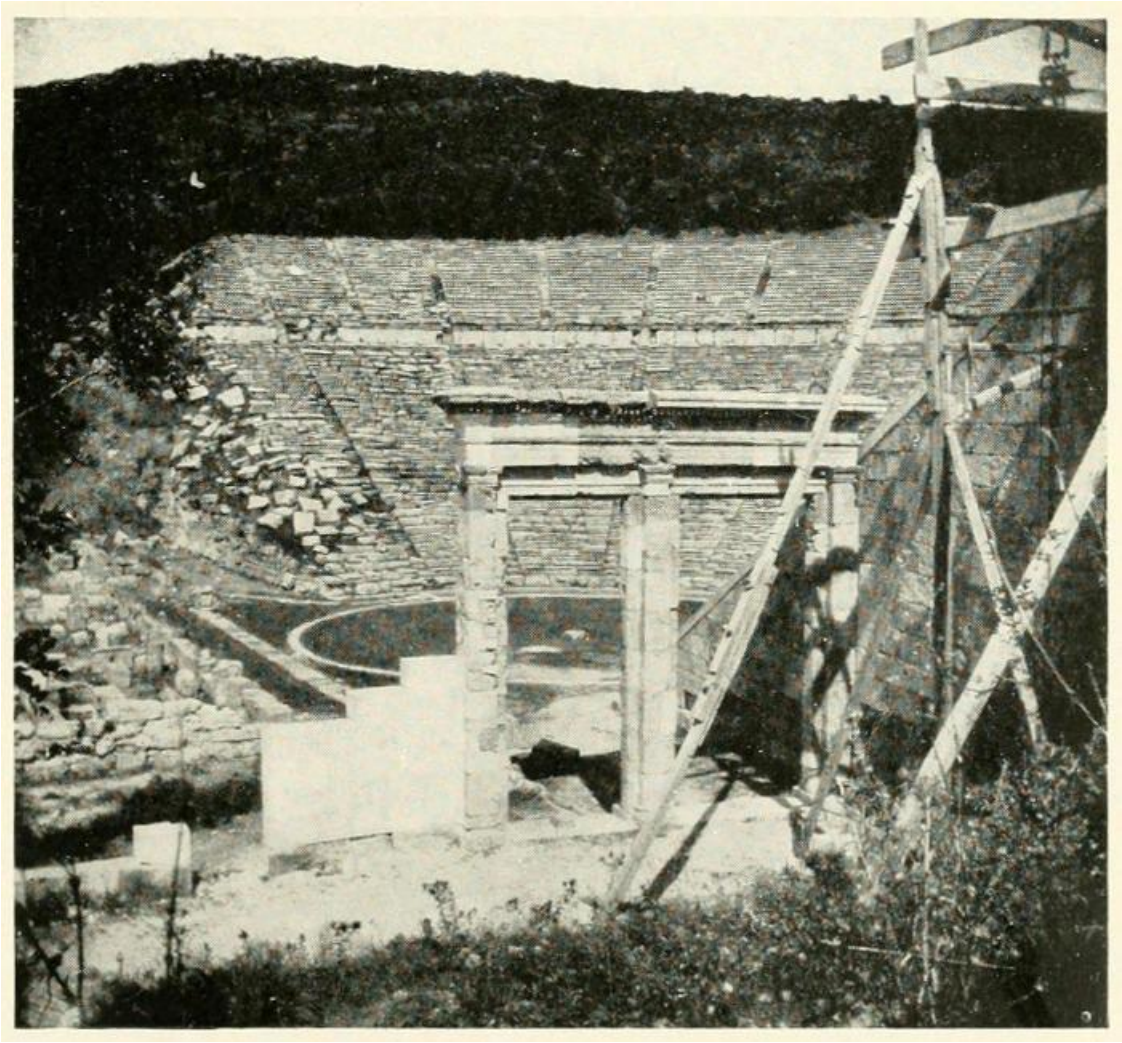

Рис. 52.- Вид через западный парод

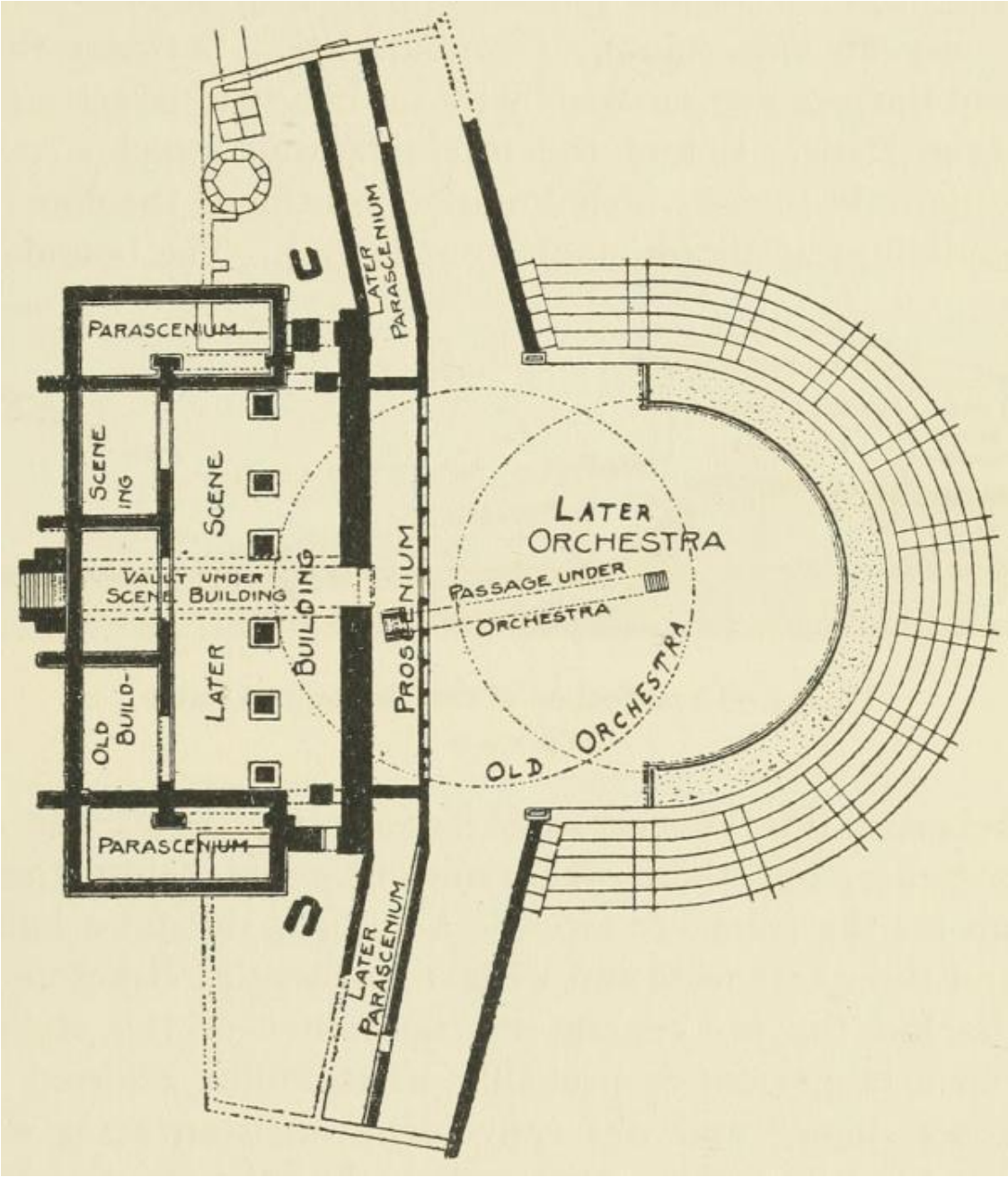

Рис. 53.- План театра в Эретрии на Эвбее

См. с. 104, н. 2

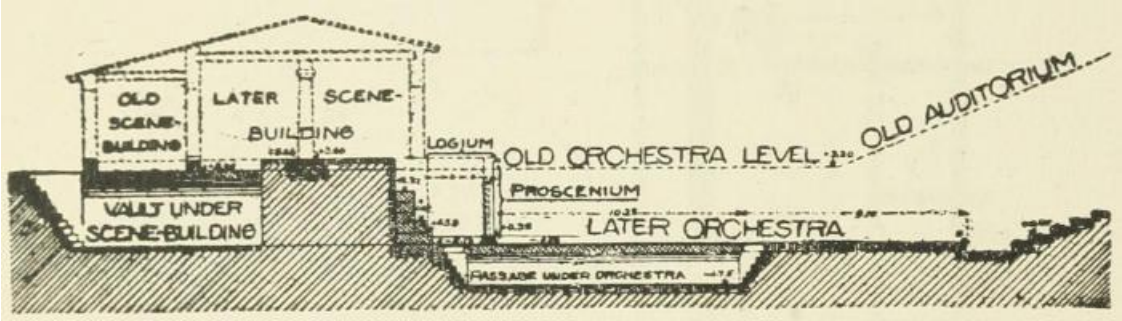

Рис. 54.- Поперечный разрез театра в Эретрии

См. с. 104, п. 2

Театр в Эретрии, на западном побережье Эвбеи, не только один из самых ранних, но и имеет ряд необычных особенностей (рис. 53-55 и 72). [210] Он делится на три периода. Старое здание сцены было возведено в начале IV века до н. э. Более позднее здание сцены было построено перед другим около 300 г. до н. э. Проскениум из белого мрамора относится к I веку до н. э. или позже. Участок Диониса в Эретрии располагался на ровной местности, и это обстоятельство потребовало иных решений, чем те, которые были возможны на обычном склоне холма. Самая высокая площадка на рис. 55 показывает первоначальный уровень, на котором было возведено первое здание сцены, оркестр и зрительный зал (рис. 54). Это здание сцены было обычного типа с выступающими параскениями, между которыми, должно быть, был построен деревянный проскениум. Сиденья в этот период, очевидно, представляли собой деревянные трибуны, подобные ἴκρια примитивного оркестра на старом рынке в Афинах (см. с. 63 и далее, выше); и когда они оказались неудовлетворительными, казалось, что проще раскопать центр площади, чем возводить вокруг нее курган. Соответственно, земля на глубине десяти с половиной футов была вынута, чтобы сформировать новый оркестр несколько севернее старого. Чтобы не пришлось разбирать старое здание сцены и не потерять его работоспособность, земля перед ним была оставлена и закреплена подпорной стенкой. Над этим пространством было построено новое здание сцены, правда, только эпискениум. Связь между старым уровнем и новым была обеспечена с помощью сводчатого прохода и каменных ступеней. Перед подпорной стеной возвышался деревянный проскениум, верхняя часть которого, несомненно, продолжала пол здания сцены на первоначальном уровне. Граница оркестра (в самом узком смысле) проходила по полукругу, но перед проскениумом было достаточно места для полного круга. Туннель высотой шесть с половиной футов и шириной три фута с каменными ступенями в каждом конце вел из-за проскениума в центр оркестра. Такое расположение, вероятно, Поллукс называл "ступенями Харона" [211], и оно было удобно, когда актер должен был появиться из-под земли или, как призрак Дария в *"Персах"* Эсхила, из какого-нибудь сооружения, которое могло быть временно возведено в оркестре. Похожие проходы были найдены в некоторых других театрах, в том числе и в Афинах, но из-за их размера или других соображений, похоже, не использовались актерами. На рис. 55 хорошо виден нисходящий наклон пародуса, образовавшийся в результате раскопок. Мраморный проскениум, как полагают, был высотой около одиннадцати с половиной футов и поддерживался ободранными колоннами (рис. 72, *1b*). Параскений не выступал из него, а просто продолжал линию проскения, как во многих малоазиатских театрах. Говорят, что в этом театре на уровне лоджии были найдены следы колес эксиклемы (см. стр. 284 и далее, ниже), [212] но камни уже исчезли, и их назначение не вызывает сомнений.

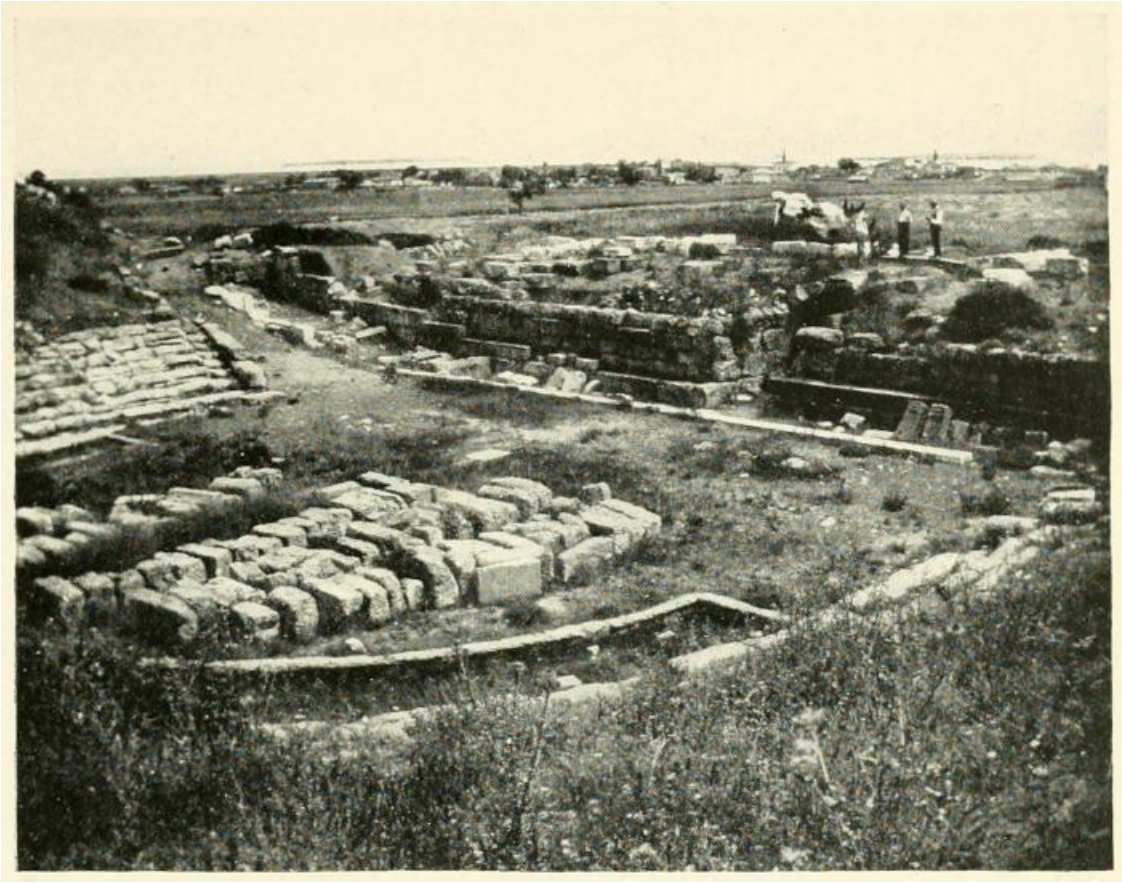

Рис. 55. Театр в Эретрии с северо-запада

См. с. 104, н. 2

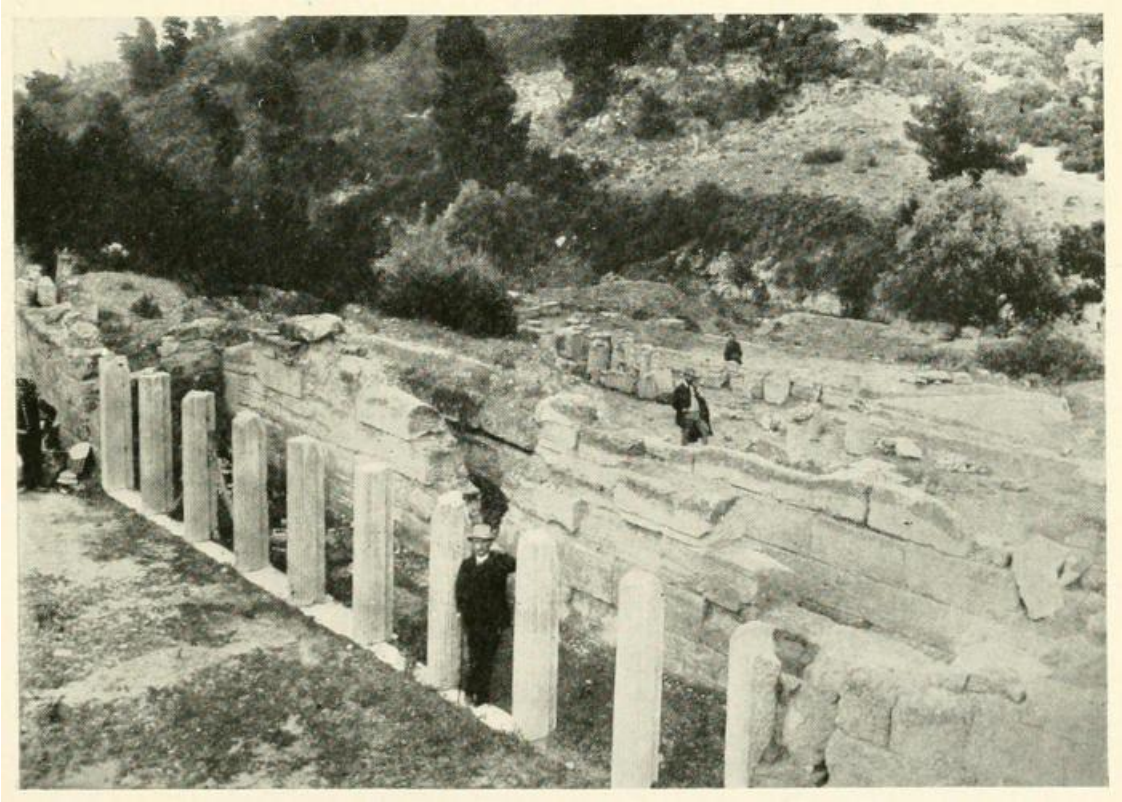

Рис. 57.- Сценическая постройка театра в Оропе

См. с. 108, n. 1

Надписи на острове Делос [213] показывают, что подрядчики получили плату за строительство сцены и проскениума в 290 г. до н. э. Панели (πίνακες) для проскениума упоминаются в 282 г. до н. э. Дерево для "лоджии здания сцены" было оплачено в 279 г. до н. э. Масштабные ремонтные работы и улучшения, по-видимому, были проведены в 274 г. до н. э. Камень был предоставлен для параскениума в 269 г. до н. э. Дерево было использовано для "панелей для лоджии" в 180 г. до н. э. Они, вероятно, использовались для закрытия больших проемов в эпискениуме (см. θυρώματα в Оропе на с. 109, ниже). Большинство этих записей относятся к деревянным конструкциям и предшествуют сохранившимся каменным. Оркестра в более узком смысле нет, но желоб простирается примерно на две трети окружности. Если его продлить, то он будет доходить до передней стены здания сцены, но будет иметь большой сегмент, заниженный проскениумом. Здание сцены имеет продолговатую форму с тремя дверями спереди и одной сзади. Со всех четырех сторон оно ограничено портиком высотой около девяти с половиной футов. Спереди он образует проскениум, и очевидно, что то, что было украшением, а не сценой с трех других сторон, было в первую очередь украшением, а не сценой и с четвертой стороны. Продолговатые колонны, оставленные простыми на трех других сторонах здания, на этой стороне имеют передние поверхности, закругленные в полуколонны, а вертикальный обод ускорил вставку панелей (рис. 72, 3). В каменном театре не было парасцен, за исключением тех, которые были предусмотрены торцами боковых портиков. Однако надписи указывают на то, что раньше ситуация была иной. От передних углов колоннады через пароди простирались косые дверные проемы. В оркестре перед проскениумом стоят несколько оснований, вероятно, для установки статуй или вотивных подношений.

Театры есть также в Дельфах (рис. 26), Мегалополе (рис. 27 и 72, *1a*) и Сикионе, но нет возможности обсудить все театры на греческом материке. Однако мы не должны пройти мимо небольшого театра в Оропусе в северной Аттике (рис. 56 f. и 72, 4). [214] Он стоял на участке Амфиарая и датируется первым и вторым веками до н. э. Зрительный зал почти полностью разрушен; очевидно, места всегда были деревянными трибунами. Пять мраморных тронов, однако, стоят внутри оркестра - необычное расположение, которое повторяется в Приене (см. с. 113, ниже). Другая особенность заключается в том, что оркестр, в узком смысле этого слова, не выделен ни полностью, ни частично. Но если провести круг через почетные места, как это сделано на рис. 56, то он попадает как раз за пределы проскениума. Напротив, круг, определяемый самым нижним рядом кресел, слегка врезается в проскениум. Пароди выстроены так, что их внешние входы находятся на одном уровне с верхом проскениума. Главное достоинство этого театра заключается в том, что прекрасная сохранность здания сцены и наличие двух надписей позволяют составить достаточно четкое представление о том, как выглядели проскениум и эпискениум в этот период. Передняя стена здания сцены пробита одной дверью; боковые стены продолжаются так, чтобы обрамлять проскениум, но сами резко отходят назад вдоль пароди, не образуя выступающих параскениумов. Проскениум состоял из дорических полуколонн и имел высоту восемь с четвертью футов. Центральное межколонное отверстие было предназначено для двери, но четыре по обе стороны были сделаны так, чтобы их можно было легко заполнить расписными панелями (рис. 72, 4). Поперек архитрава шла надпись: "... будучи агонотетом, посвятил проскениум и панели". Другая надпись шла по верху эпискениума: "...будучи священником, посвятил здание сцены и двери". [215] Последний пункт относится к пяти (или трем) большим проемам в передней стене эпискениума. Подобные двери найдены в Эфесе, и они, несомненно, использовались в связи с краном (μηχανή, см. с. 67 f., выше, и с. 289, ниже). В целом, Оропус вносит очень существенный вклад в наши знания об античном театре.

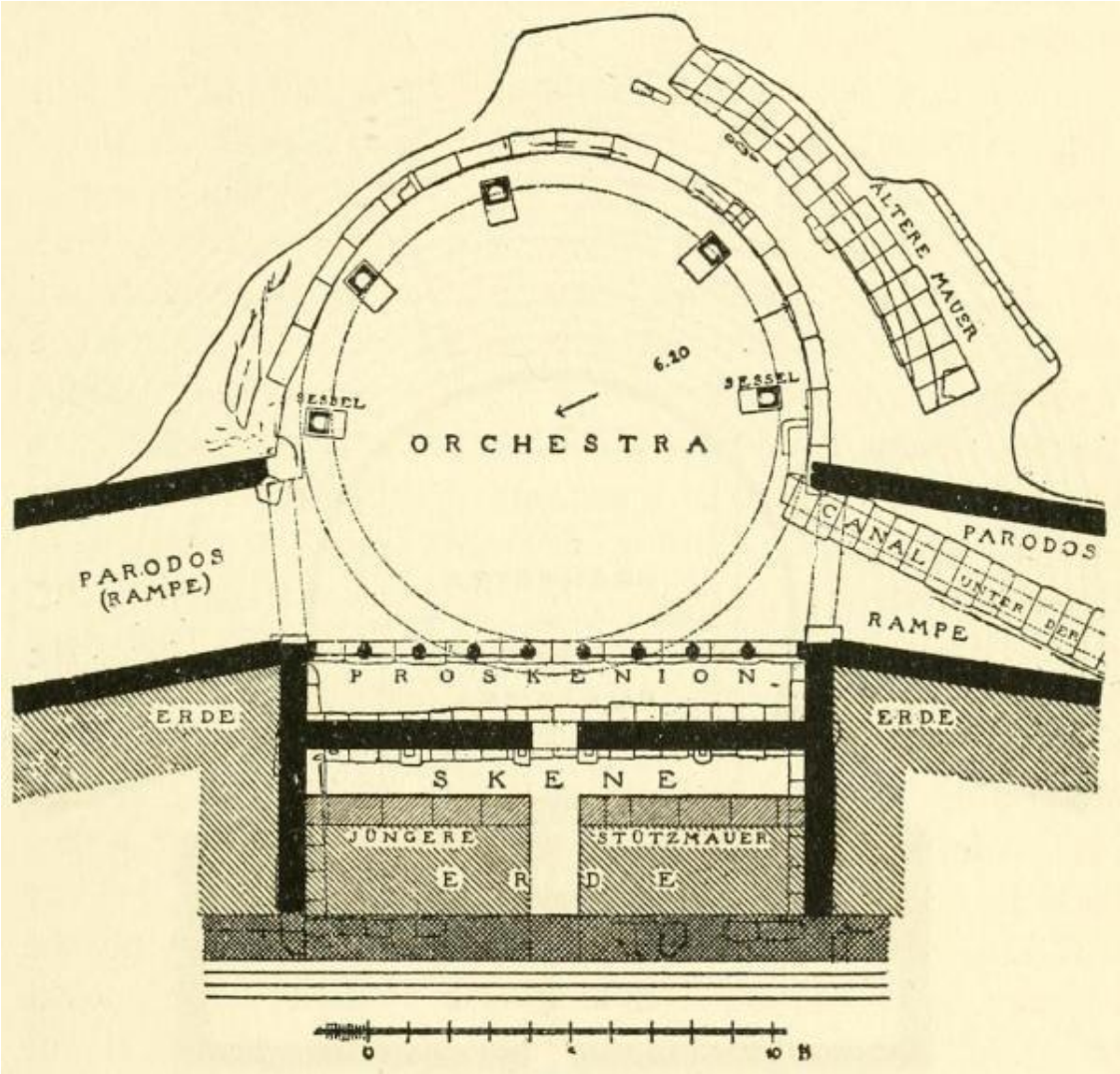

Рис. 56. План театра в Оропусе в Аттике

См. с. 108, п. 1

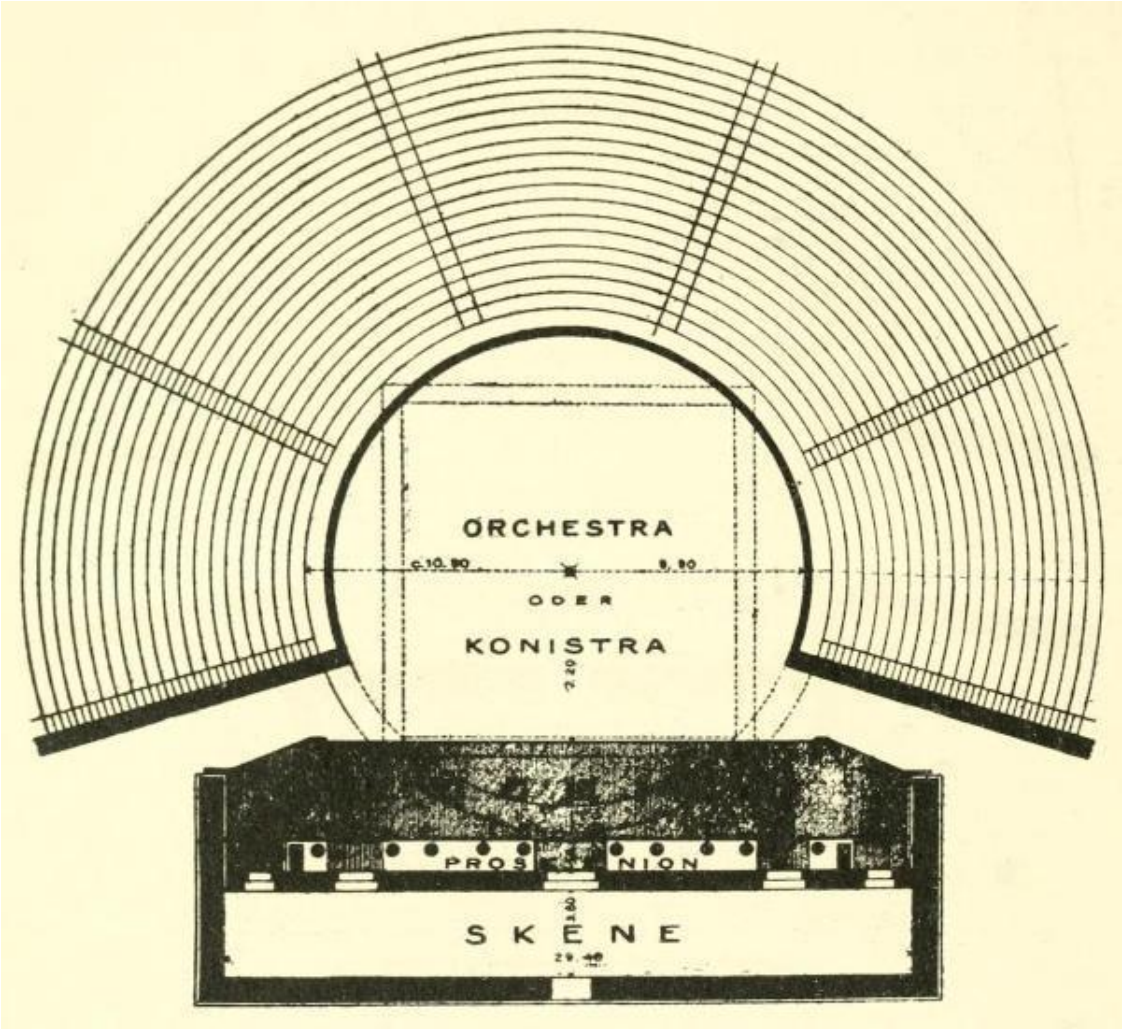

Рис. 58.- План местности греко-римского театра в Термессе

См. с. 110, n. 1

Начиная с I века до н. э. единственным видом греческого театра, который строился заново, был тот, который Дёрпфельд называет греко-римским типом, ср. театры в Термессе (рис. 58) [216] и Аспенде в Малой Азии. В этот период несколько эллинистических театров (например, в Приене, Магнезии, Траллах, Пергаме [рис. 28], Афинах [?], Сиракузах, Помпеях и т. д.) были перестроены по греко-римскому типу. То, что это греческая, а не римская форма театра, доказывает тот факт, что его оркестр, хотя уже и не представляет собой полный круг, все же превышает полукруг (см. с. 77, выше). Высота сцены в этих театрах варьировалась от восьми до десяти футов, а глубина - от одиннадцати с половиной до двадцати. Здания сцены были трехэтажными - гипосцениум, логиум и теологиум (рис. 24). Первый представлял зрителю неукрашенную стену с дверями, ведущими в оркестр; второй завершался проскениумом с колоннами и статуями. Проскениум редко был таким простым, как в ранних театрах, а представлял собой декоративный фасад с выступами и углублениями (рис. 59), что существенно увеличивало площадь сцены.

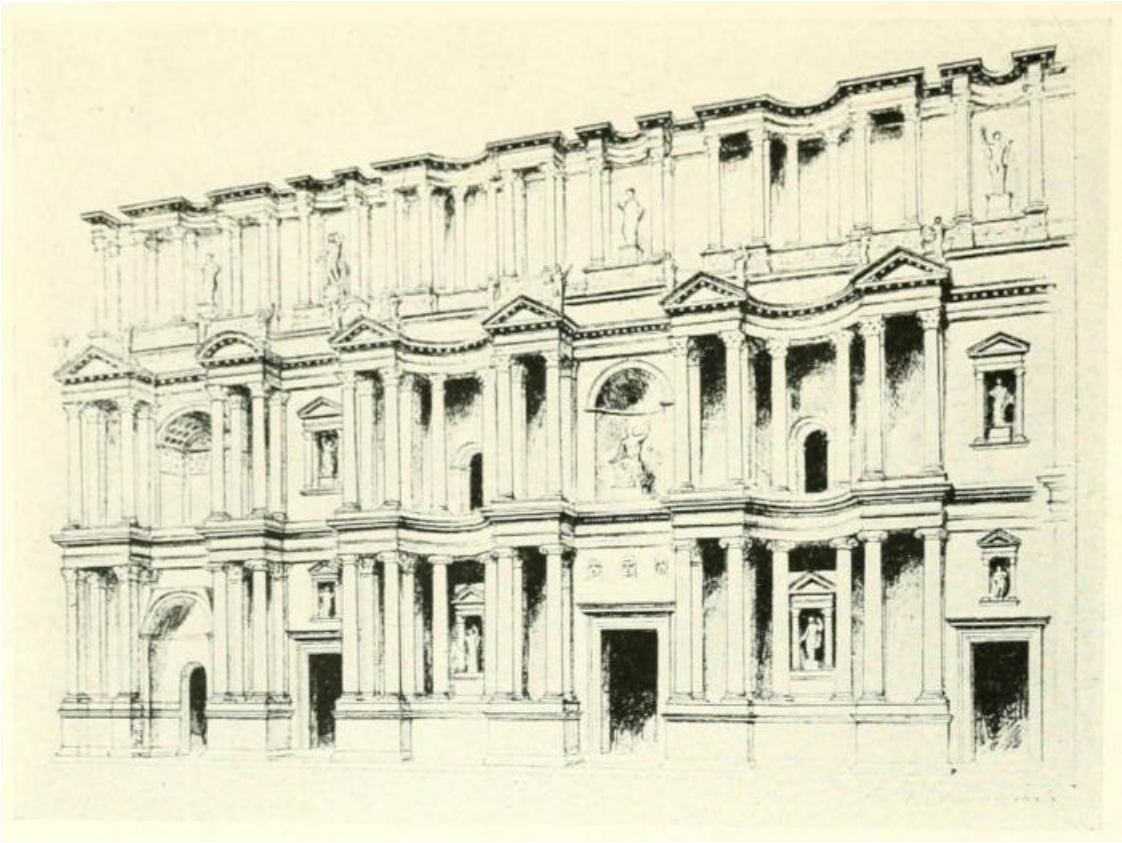

Рис. 59. Проскениум греко-римского театра в Эфесе

См. с. 111, п. 2

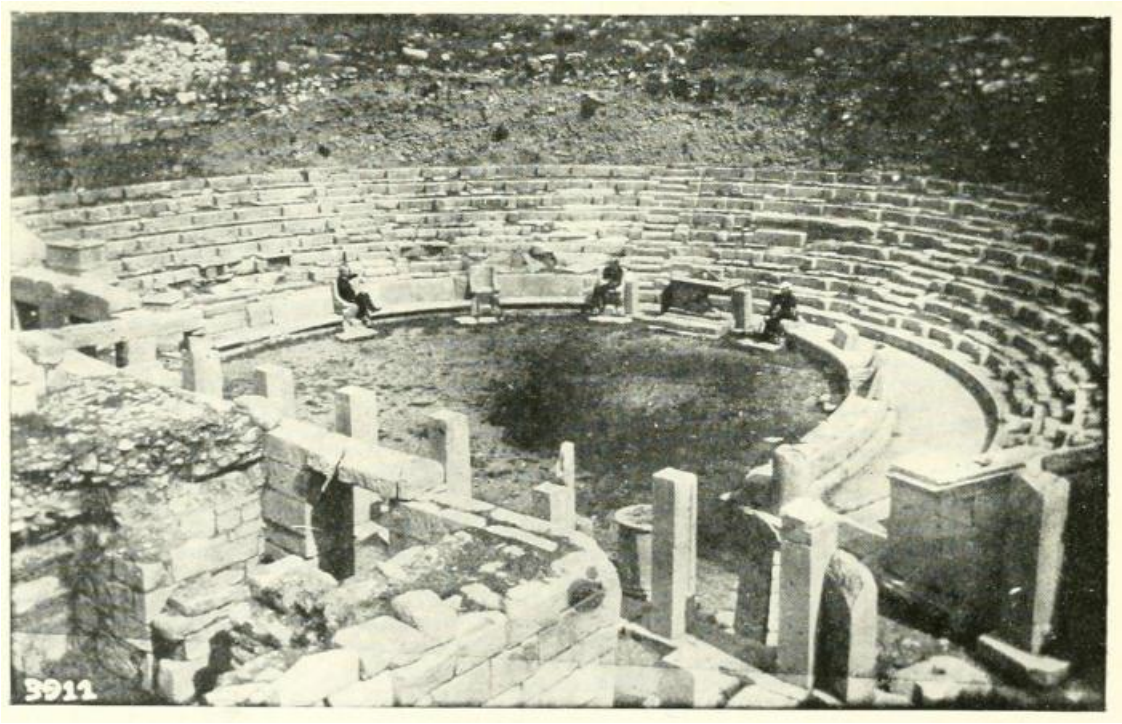

Рис. 64.- Театр в Приене, вид с юго-востока

См. с. 113, н. 1

Эллинистические театры могли быть перестроены либо (*а*) путем возведения новой (без отделки) стены перед старым проскениумом и перекрытия их крышей для создания сцены,

либо (*б*) путем небольшого сдвига передней стены здания сцены назад и строительства сцены между ней и старым проскениумом. [217] В любом случае, новый (декорированный) проскениум будет возведен в задней части сцены. В последнем случае колонны старого проскениума либо удаляются и вместо них возводится пустая поверхность, либо они замуровываются. Как уже объяснялось (см. с. 86, выше), это было сделано потому, что пол сцены мыслился как земля или улица. В Приене (рис. 64) эллинистические колонны были оставлены, но это единственный случай, когда греко-римский гипоскений имеет колонны.

Метод (*а*) проиллюстрирован в Эфесе (рис. 24 и 59-62), [218] где первое постоянное здание сцены было построено около 300 г. до н. э. (рис. 60). Пунктирные линии показывают положение каменного проскениума высотой восемь с половиной футов и глубиной девять футов десять дюймов, который был возведен в I веке до н. э. (рис. 61). Параскений не было. Семь отверстий (θυρώματα) в эпискениуме представляют собой интересную параллель с пятью в Оропе (см. с. 109, выше). В последней половине I века н. э. эта структура была преобразована в греко-римский тип (рис. 24 и 62). Новый лоджий остался той же высоты, что и старый проскениум, но был сделан глубиной почти двадцать футов; в некоторых местах эта глубина значительно увеличилась за счет углублений нового проскениума (рис. 59). Эти изменения были сделаны за счет оркестра, который получил некоторую компенсацию за счет того, что несколько рядов самых низких мест были удалены; в результате оркестр превратился в своего рода яму (рис. 24). Гипоскениум был простым и пронизан тремя дверями, ведущими в оркестр. Верхний этаж проскениума на рис. 59 был добавлен только в третьем веке нашей эры.

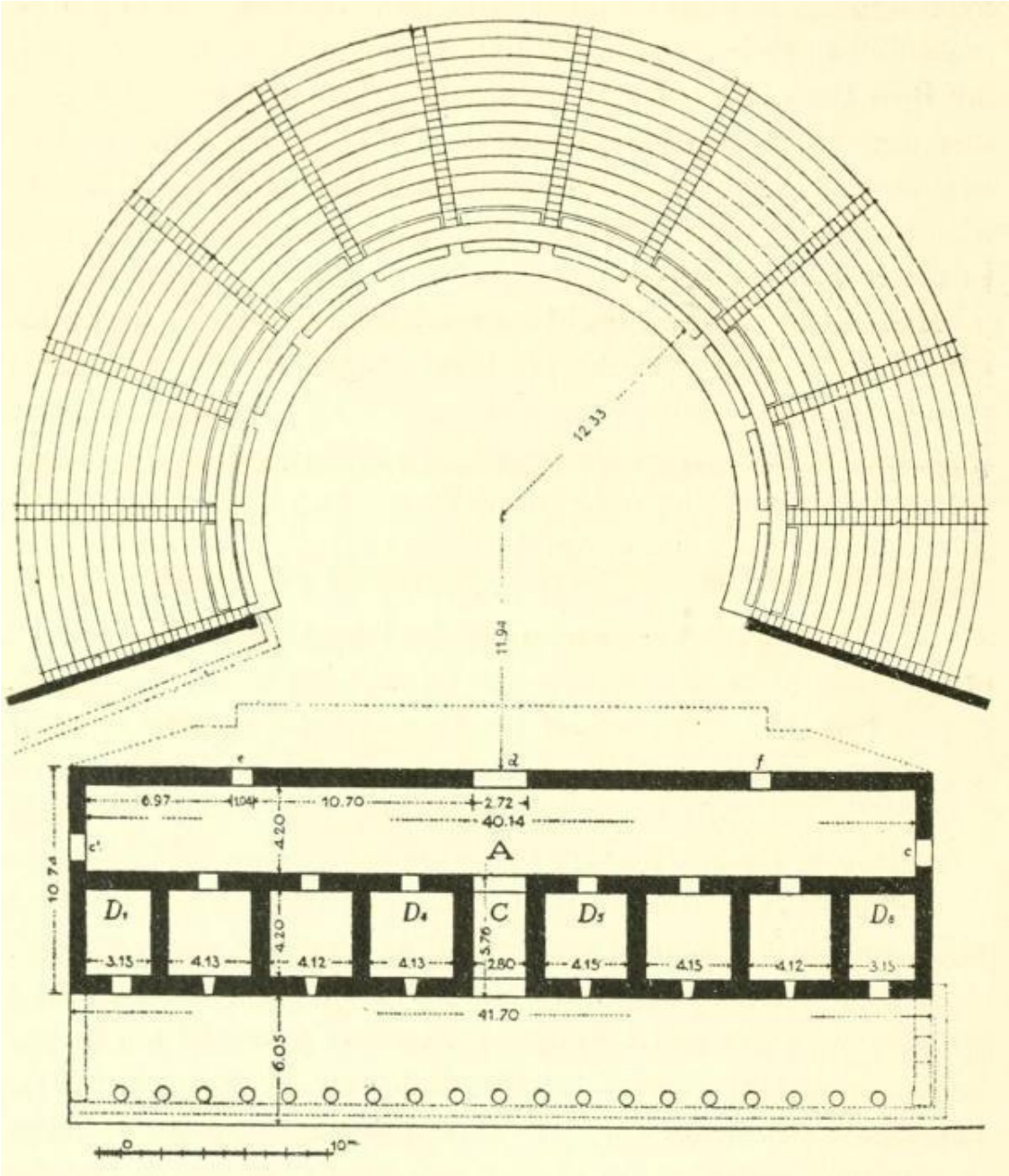

Рис. 60. План раннеэллинистического театра в Эфесе

См. с. 111, п. 2

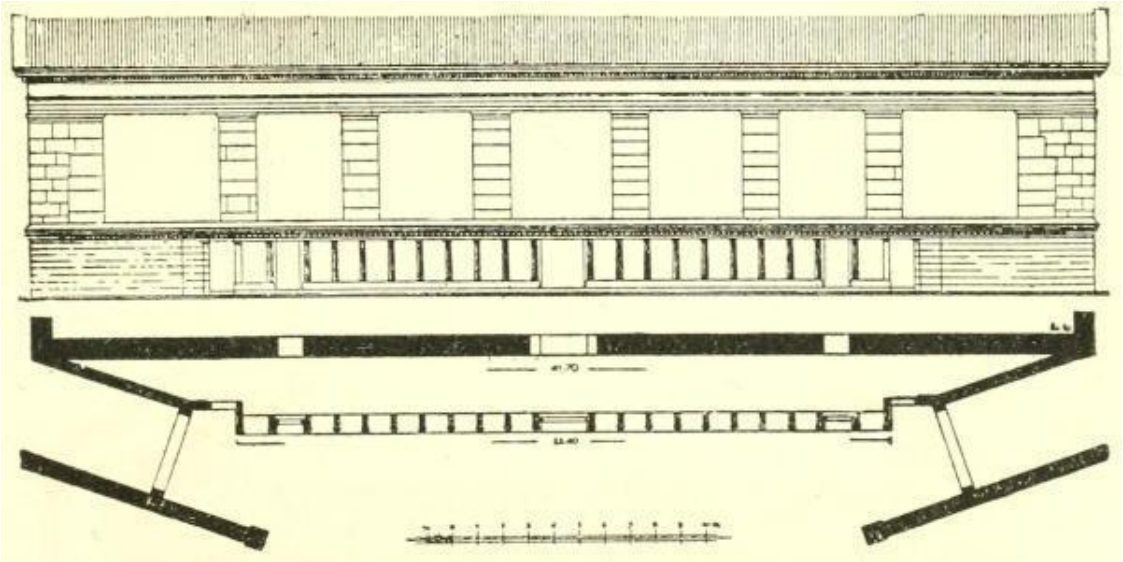

Рис. 61.- Поздний эллинистический театр в Эфесе: Сверху - высота проскениума и эпискениума; снизу - план проскениума и пароди.

См. с. 111, n. 2

Метод (*b*) был использован в Приене (рис. 63 f.). [219] Этот театр отличается тем, что является единственным, в котором был найден алтарь, и он располагался не в центре оркестра, как это было в Афинах и Эпидавре, а по его окружности. Почетные места располагались в оркестре, как в Оропе (см. с. 108, выше); но в римское время в центре пятого ряда сидений были возведены новые места для высокопоставленных лиц (рис. 63). Проскениум был того же возраста, что и здание сцены, и относится к III веку до н. э. При греко-римской перестройке колонны проскениума были оставлены, а межколонный проем, за исключением трех, служивших дверями, был замурован. Переднюю стену эллинистического эпискениума снесли и построили новый проскениум на шесть с половиной футов дальше (см. поперечную штрихованную стену на рис. 63).

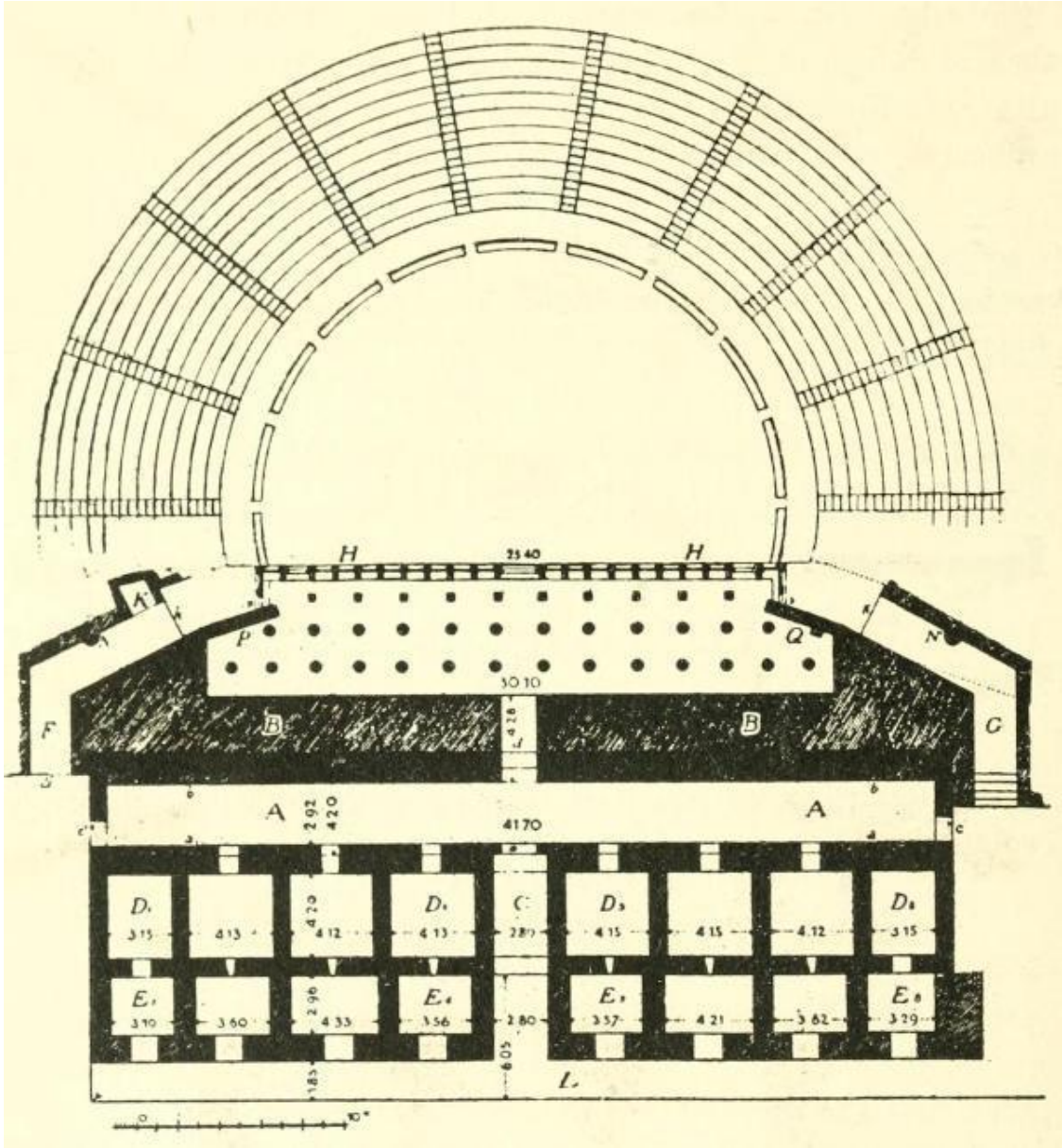

Рис. 62. План греко-римского театра в Эфесе

См. с. 111, п. 2

Высота греко-римской сцены по сравнению с низкой римской отчасти объясняется удобством перестройки, когда она оставалась на том же уровне, что и более ранний проскениум, но в основном - условиями экспозиции. [220] Греки, как и римляне, не сидели в своих оркестрах. Там по-прежнему проводились хоровые и музыкальные состязания, а также такие римские виды спорта , как гладиаторские бои и бои животных. Поэтому было необходимо, чтобы в оркестр можно было попасть из гипоскениума, а двери вряд ли могли быть ниже шести с половиной или семи футов. Соответственно, высота сцены вряд ли могла быть меньше восьми футов.

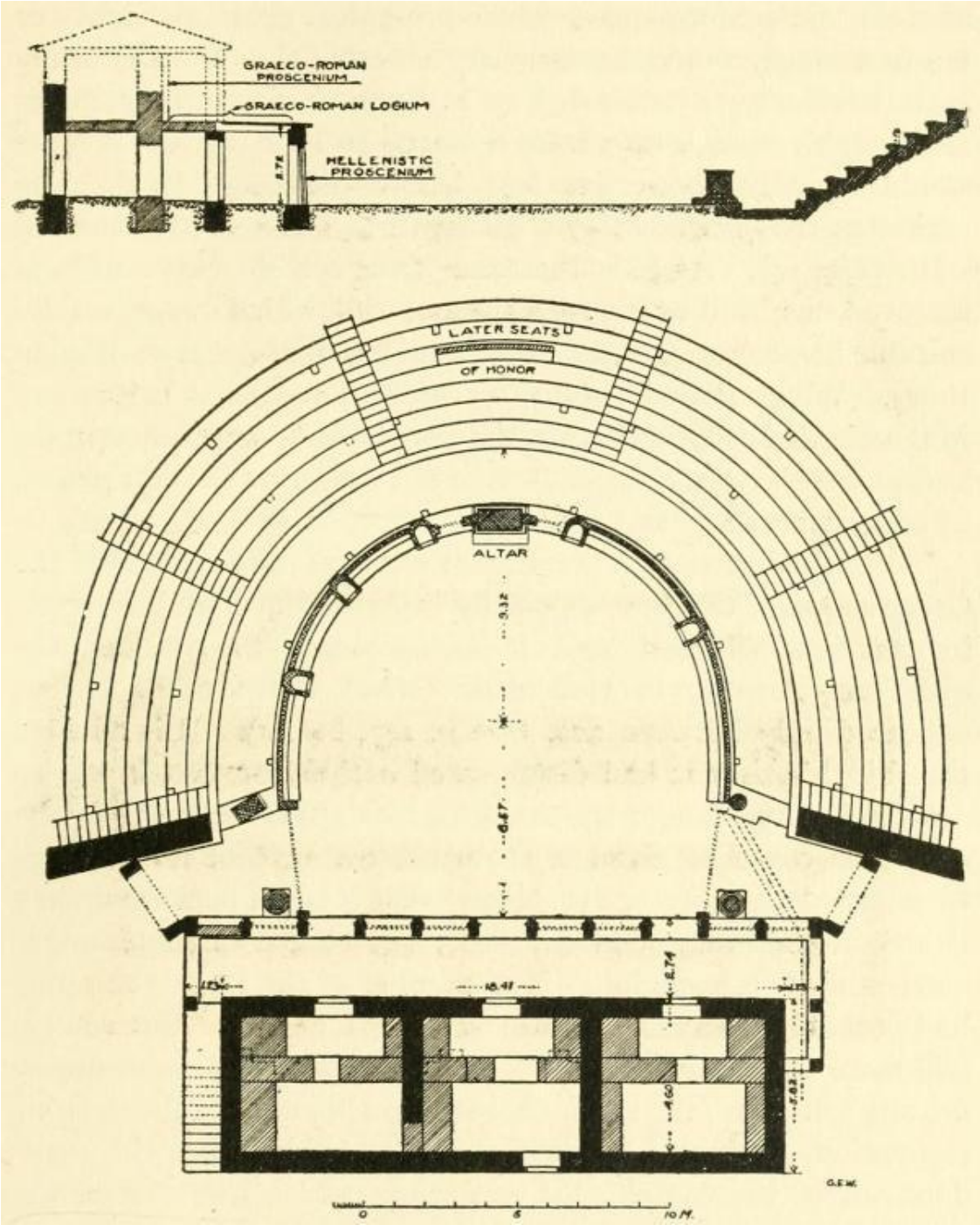

Рис. 63.- План и поперечный разрез театра в Приене

См. с. 113, n. 1

Но почетные места в греческих театрах всегда находились в самом нижнем ярусе (ближе к оркестру), и оттуда вид на драматические представления, представленные на восьми- или десятифутовой сцене, был бы сильно затруднен. [221] Обычно при перестройке таких театров, как в Эфесе, Ассусе, Пергаме и Дельфах, удалялось столько ярусов, что самые низкие места оказывались лишь на пять футов ниже уровня сцены. Таким образом, оркестр становился похожим на яму и ограждался вертикальными стенами (рис. 24). В Сиде пространство, с которого были сняты сиденья, застраивалось шестифутовой стеной, что было особенно уместно в связи с гладиаторскими и звериными боями римских времен. Там,

где зрительный зал не был изменен, как в Приене и Магнезии, предполагается, что самые низкие места оставались незанятыми во время драматических представлений, но использовались, как лучшие места, во время оркестровых состязаний и соревнований.

О функции драматического хора в период существования греко-римских театров, особенно в Малой Азии, у нас мало информации. Тем не менее, рассмотреть этот вопрос необходимо. Уже в эллинистической (Новой) комедии хор появлялся только между актами (см. с. 147, ниже). Возможно, что к этому времени он исчез совсем или был настолько обособлен, что, хотя комические актеры стояли на сцене, *вступления* могли даваться в оркестре, или же его численность настолько сократилась (см. с. 135, ниже), что он мог выступать на греко-римской сцене - в любом случае, хор в современной комедии незначителен. Число трагических хореутов, вероятно, также было сокращено (см. с. 134, ниже). Но еще важнее то, что, если верить фрагментам римской драмы [222], трагические хоры отказались от строфических реприз старой греческой трагедии, а это означает отказ от сложных эволюций, которые несли хор по всему пространству античного оркестра. Небольшой хор, который пел астрофические оды, говорил через своих корифеев и танцевал в ограниченном составе, вполне мог появиться на греко-римской сцене вместе с актерами, быть тесно связанным с сюжетом и даже участвовать в действии. Что касается воспроизведения старых пьес, то здесь ситуация не особенно отличалась. Комедии пятого века, вероятно, никогда не повторялись в этот период. Новая комедия, как мы только что видели, не представляла особых трудностей. Что касается старых трагедий, то хоровые партии могли быть исключены *ad libitum* или исполняться на сцене сокращенным хором без танцев (или, по крайней мере, без эволюций). Следует помнить, что я не принимаю мнение Дёрпфельда о том, что сцена Нерона в Афинах была греко-римского типа. Соответственно, я считаю, что иные физические условия и слава их традиций поддерживали в Афинах более живой интерес к драматическому хору, чем в других местах, и сохраняли афинский оркестр как обычное место деятельности драматических хореотов (см. с. 99, выше).

Вышеизложенное показывает, что в отношении греческого театра существует много спорных моментов и много моментов, относительно которых никто не может ничего сделать, кроме как догадываться. В заключение позвольте мне повторить, что греческий театр интересует нас главным образом из-за греческой драмы и что дошедшие до нас произведения относятся почти исключительно к пятому веку до н. э. Теперь для этого века непреодолимый минимум, как показывают сами пьесы, заключается в том, что не могло быть места, возвышенного или незначительного, которое было бы отведено исключительно для актеров.

В случае с драмой религиозное происхождение и сохраняющийся религиозный смысл очевидны. Исполняемые на празднике Диониса, рядом с его храмом, в присутствии его алтаря и его жреца, трагедия и комедия являются естественным ответом на греческое требование обогатить поклонение искусством.- Артур Фэрбэнкс.

ГЛАВА I
ВЛИЯНИЕ РЕЛИГИОЗНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ [223]

Если бы современный театральный зритель вдруг оказался в древних Афинах, то, возможно, одним из первых его удивлений стало бы открытие, что он не может прибегнуть к своему

любимому виду отдыха в любой день, который он выберет. Конечно, такая ситуация сложилась из-за того, что античная драма была связана с религией, являлась частью поклонения какому-то богу и как таковая могла быть представлена только во время его праздников. Этим божеством-покровителем неизменно был Дионис (Вакх), бог вина, поскольку трагедия и сатирическая драма были ответвлениями дионисийской дифирамбы (см. с. 2-4 и 6 f., выше) и что *комус* (κῶμος), из которого развилась комедия (см. с. 36, выше), имел значение и функцию, сходные с определенными обрядами Диониса, и со временем был приобщен к его поклонению. В Афинах у Диониса было несколько праздников, но только два, на которых ставились пьесы: городские Дионисии и Ленеи. Благодаря трудам многих ученых и обнаружению дополнительных надписей наша информация об этих праздниках, хотя и далека от полноты, но уже не столь скудна, как прежде. [224] В городской Дионисии трагедия датируется 534 годом до н. э., в то время как комедия не получила официального признания, Хотя Ленея была более древним праздником, ее драматические элементы появились позже: комедия была добавлена около 442 г. до н. э., а трагедия - около 433 г. до н. э. Следует, однако, отметить, что на обоих праздниках были добровольные, неофициальные представления примитивной комедии (κῶμοι) до указанных дат, когда государство взяло их под свою официальную защиту. Комус был введен в Ленейский фестиваль между 580 и 560 гг. до н. э., а в программу городских Дионисий - около 501 г. до н. э. (см. с. 24).

Если бы наш воображаемый современный посетитель древних Афин был немного знаком с историей средневековой драмы, он, вероятно, предположил бы, что тесная связь между греческой драмой и религиозными праздниками привела к тому, что пьесы ставились в храмах, так же как мистерии и пьесы о чудесах первоначально представлялись в церквях. Но в этом он сильно ошибается. Между греческим храмом и христианской церковью существует принципиальная разница в функциях. Последний в первую очередь предназначен для богослужений, и его размеры и внутреннее устройство выбираются соответствующим образом. С другой стороны, храм в первую очередь рассматривался как земная обитель некоего божества; поэтому он был слишком мал, чтобы вместить значительное количество людей, и его интерьер не был хорошо приспособлен для этой цели. Во-вторых, прихожане древнего святилища не были более или менее жестко ограничены списком прихожан с их самыми близкими родственниками, соседями и друзьями, как это происходит в протестантской церкви сегодня. В большинстве случаев любой свободнорожденный гражданин мог свободно поклоняться в том или ином храме или принимать участие в его праздниках, как и любой другой гражданин, и нередки были случаи, когда на них присутствовало практически все население. В самом деле, настолько важным считалось, чтобы все желающие посещали драматические праздники, что в конце V века было предусмотрено, что тот, кто считает себя не в состоянии заплатить ежедневную плату за вход в два обола [225], должен по заявлению получить пособие на эти цели от государства. "Весь город устраивал праздник и предавался удовольствиям и поклонению богу-виноделу. Дела были заброшены, суды закрыты, выбивание долгов запрещено на время праздника; даже заключенных выпускали из тюрем, чтобы они могли принять участие в общем празднике". [226] Мальчики и рабы допускались, если их отцы или хозяева были готовы оплатить им дорогу. Похоже, хотя свидетельства неубедительны, [227] что, несмотря на восточное уединение греческих семей, на празднике могли присутствовать даже женщины и девушки. Они, несомненно, участвовали в церемониях первого дня. Платон и Аристотель выступали за ограничение посещения, но их мнение, похоже, не возымело действия. Таким образом, детям и респектабельным женщинам, которые могли бы навлечь на себя развод, присутствуя на реальных сценах такого характера, разрешалось наблюдать за непристойностями сатирической драмы и Старой комедии и слушать самые смешные шутки. Такова сила религиозного консерватизма.

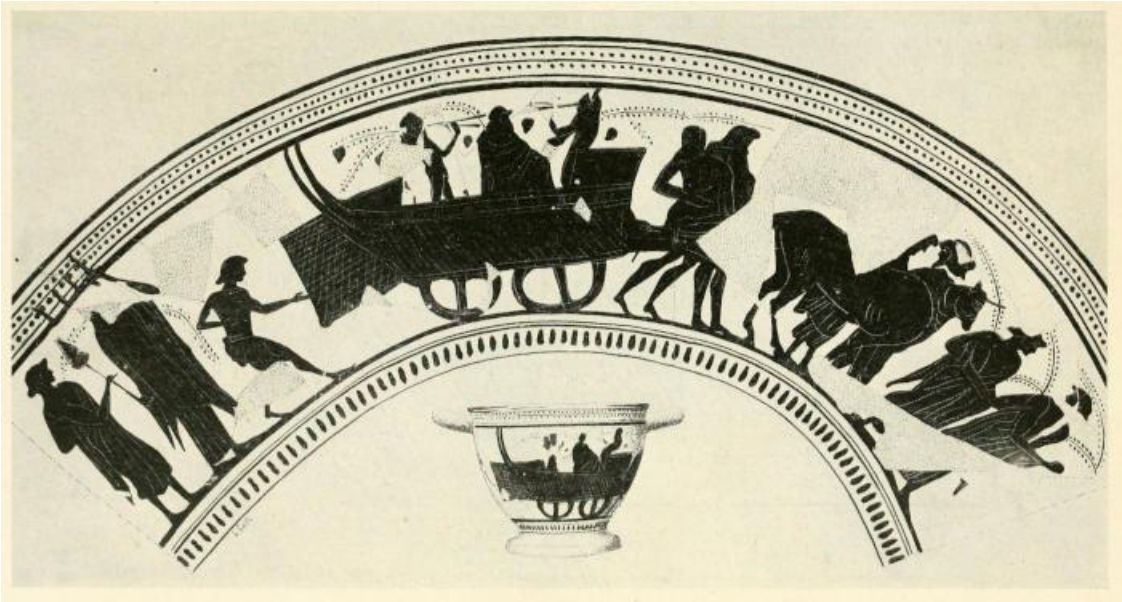

Рис. 65

"ПОВОЗКА-КОРАБЛЬ" ДИОНИСА И ПРОЦЕССИЯ НА АТТИЧЕСКОМ СКИФОСЕ В БОЛОНЬЕ ОКОЛО 500 ГОДА ДО Н.Э.

См. с. 121, n. 2

Из этих соображений следует, что посещаемость драматических представлений была огромной, и об использовании храмов для размещения зрителей не могло быть и речи. Поэтому возникла необходимость в отдельном сооружении, которое в Афинах четвертого века вмещало до семнадцати тысяч человек. Из этого факта вытекала необходимость в ежегодной процессии, чтобы сопровождать статую Диониса из его храма в театр. Поскольку эти два здания располагались на одном участке на южном склоне Акрополя и в нескольких футах друг от друга (рис. 29 и 32), не было никакой необходимости в том, чтобы церемония шествия была иной, чем очень простой. Собственно говоря, с точки зрения зрелищности это была одна из самых великолепных особенностей фестиваля, занявшая весь первый день. Утверждается, что несколько аттических ваз, датируемых концом VI века до н. э. и изображающих "повозку-корабль" Диониса, дают представление о характере этой части городской Дионисии (рис. 65). [228] Повозка запряжена двумя мужчинами, изображающими сопровождающих Диониса спрайтов. Кончик длинного конского хвоста одного из них четко обозначен. В машине находятся еще два спрайта, то ли силены, то ли сатиры, играющие на флейтах, а сам бог сидит между ними. Рядом с жертвенным быком стоят два горожанина. Дальше идут два юноши с ветвями (θαλλοφόροι), затем юноша с кадильницей, еще один с корзиной (κανηφόρος) и, наконец, во главе процессии мальчик, которого, возможно, следует рассматривать как трубача. Какая бы связь ни существовала между этими вазовыми картинами и современной драмой (см. с. 20, выше), все свободное население, начиная с главного магистрата города (архонта Эпонима), участвовало в процессии в Дионисии и везло статую бога по ступеням из его храма в точку возле Академии на дороге в Элевтеры (рис. 2). Это направление было выбрано потому, что, как показывает афинское прозвище бога Элевтерия, этот образ и его культ должны были быть принесены из этого города на северной границе Аттики (см. с. 21 и п. 3, выше), и потому, что возвращение процессии должно было имитировать заключительную часть первоначального входа. После того как остаток дня проходил в обрядах и празднествах, процессия при свете факелов сопровождала священную реликвию обратно в свой участок и помещала ее возле оркестра в театре, где она оставалась

в течение всего праздника. Таким образом, предполагалось, что бог был свидетелем каждой пьесы, представленной на городских Дионисиях с 534 года до н. э., и именно как знаток и критик с большим опытом он назначен судить между соперничающими претензиями Эсхила и Еврипида в *"Лягушках"* Аристофана, ст. 810 f. Наши английские и протестантские представления о природе религиозной церемонии слишком часто дают нам неверное представление о всем фестивале и особенно о его первом дне. *Праздник* какого-нибудь популярного святого в Южной Европе, который требует почитания своего народа, но при этом достаточно широко мыслит, чтобы проникнуться духом праздника, и не обижается даже на то, что над ним подшучивают, был бы гораздо лучшей параллелью, но и это не подходит. Пьянство в сочетании с темнотой, наступившей в конце рабочего дня, усилило разгул, естественный для такого случая. Дети, рожденные в результате случайных встреч на этих ежегодно повторяющихся процессиях, часто упоминаются в "Новой комедии" и нередко побуждают к действию. [229]

Тем не менее, религиозный характер этих праздников и связанных с ними драматических выставок был для греков вполне реальным, и каждый присутствующий прекрасно понимал, что он присутствует не на светском мероприятии. Средневековому зрителю чудесных пьес и мистерий это чувство показалось бы совершенно естественным, но для современного посетителя это был бы еще один повод для удивления. Уже в елизаветинские времена Шекспир мог заверить своих зрителей: "Наши истинные намерения - все для вашего удовольствия". В настоящее время мотивы театральных представлений настолько преобладают, что мы редко думаем о театре как о месте для привития религиозных истин или для обучения фактам религиозной истории. Отсюда следует, что сюжет греческой драмы черпался из их мифологии так же неизбежно и единообразно, как текст современной проповеди черпается из Библии. На самом деле свобода выбора первоначально была еще более ограничена. Независимо от того, произошла ли трагедия от сатирической драмы, а сатирическая драма от дифирамба, или, как я считаю, и трагедия, и сатирическая драма были независимыми ответвлениями дифирамба (см. с. 2-4), это остается верным - ранний дифирамб был посвящен исключительно возвеличиванию Диониса, и, следовательно, темы трагедии и сатирической драмы также, в начале, были полностью дионисийскими. Ко времени Фесписа или вскоре после него (см. стр. 20 f., выше) трагедия расширилась и стала затрагивать любую мифологическую тему. Из тридцати двух сохранившихся греческих трагедий Дионис появляется только в одной, *"Вакханалии*" Еврипида, и даже в ней он замаскирован на протяжении большей части пьесы. Но драматурги не собирались останавливаться на достигнутом. Фриних, который был учеником Фесписа и одержал свою первую победу в 511 году до н. э., ввел новшество - драматизировать современную историю. В 494 году до н. э. персы захватили и разрушили ионический город Милет. Вскоре после этого Фриних обратился к этой теме в трагедии. Хотя она тронула афинян до слез, они были настолько возмущены напоминанием о несчастьях своих сородичей, что оштрафовали поэта на тысячу драхм. Однако, не успокоившись на этом отпоре, в 476 году до н. э. Фриних выпустил *"Финикийских женщин"*, посвященную персидскому вторжению в Грецию в 480-479 годах до н. э. Эта пьеса послужила образцом для *"Персов"* Эсхила (472 год до н. э.) на ту же тему. Но, поместив сцены этих пьес в Малой Азии или Персии, драматурги получили отдаленность места вместо обычной отдаленности времени. Как писал Расин [230] по аналогичному поводу: "Широкая публика почти не делает различия между тем, что удалено от нее на тысячу лет или на тысячу лье". Еще одно нововведение было сделано к концу пятого века Агатоном, в *"Антее"* которого и происшествия, и имена персонажей были полностью вымышлены. Очень похожее развитие событий можно проследить в средневековье. Первоначально темой была евангельская история, затем подчиненные случаи из Писания, затем жития святых с библейских времен, затем аллегорические сказания и т. д.

Но на практике греческие трагики не воспользовались своей свободой. Нововведение Агатона не получило продолжения; и хотя греки не делали резкого различия между мифологией и историей, [231] они не очень-то жаловали обращение к современным событиям в трагедии. Тремя вышеупомянутыми пьесами исчерпываются случаи, имевшие место в Афинах. Даже в мифологических сюжетах эксперименты вскоре привели к тому, что они ограничились историями нескольких домов - несчастьями Эдипа, Ореста, Мелеагра, Тиеста и т. д. Эту тенденцию иллюстрирует тот факт, что три из дошедших до нас трагедий, *"Возлияния"* Эсхила, *"Электра"* Софокла и одноименная пьеса Еврипида, звонят об изменениях на одну и ту же тему. Поскольку почти каждый значимый драматург обращался к этим избитым темам, единственный шанс на успех неизбежно заключался в совершенствовании драматической техники и проработке характеров и сюжетов, уже продемонстрированных соперниками. Как писал Аристотель, [232] каждый поэт должен был "превзойти то, что было сильной стороной каждого из его предшественников". Поэтому мы не удивляемся, узнав из того же источника, что в его время лучшие трагедии основывались на этих заезженных сюжетах. Более того, эту практику одобряет такой высокий авторитет современности, как Гете: "Если бы я начал свою творческую жизнь заново, я никогда не стал бы работать с новым сюжетом. Я всегда должен вкладывать в старые истории новые и более жизненные смыслы".

Выбор поэтами трагических тем из традиционной мифологии не означает, что их материал был жестким и неподатливым. Они пользовались полной свободой переделывать старые сказания, изобретая, изменяя или подавляя их в соответствии со своими целями. И здесь практика средневековых драматургов, хотя и более ограниченная второстепенными вопросами, дает лучший ключ к разгадке. С другой стороны, тот факт, что большинство зрителей заранее знали хотя бы общие очертания его сюжета, позволял античному драматургу вводить многочисленные тонкости, которые совершенно недоступны современным драматургам (см. с. 315 и далее, ниже). Правда, как предупреждает Аристотель [233], "даже известные истории были известны лишь немногим". Тем не менее, более умные зрители всегда были хорошо осведомлены, а в отношении часто повторяющихся трагических тем даже самые глупые вряд ли могли оставаться в неведении.

В случае с сатирической драмой ситуация, естественно, была несколько иной. Какими бы ни были отношения между дифирамбом, сатирической пьесой и трагедией, факт остается фактом: сатирическая пьеса была включена в программу Городской Дионисии в основном как уступка дионисийскому элементу. Следовательно, вакхические темы сохранялись в сатирической драме еще долго после того, как от них отказалась трагедия. Но даже в этом случае не потребовалось много времени для развития вторичной сцены, в которой дионисийский элемент практически ограничивается появлением сопровождающих Вакха спрайтов, хора сатиров, которые жестко накладываются на какой-либо недионисийский сюжет. До недавнего времени наши прямые сведения о сатирской пьесе были почерпнуты исключительно из *"Циклопа"* Еврипида, единственного сохранившегося представителя этого жанра, но теперь нам открылась большая часть другой пьесы, *"Следопыты" (Ichneutae)* Софокла. [234] Как в *"Циклопах"*, так и в "*Следопытах"* вакхический элемент ограничивается Силеном и хором сатиров, а сам Дионис фигурирует только в тех случаях, когда к нему обращаются или упоминают в хоровых одах или эпизодах. Насколько часто Вакх исключался из своей особой игры, мы не можем знать, но это неизбежно должно было быть нередким явлением. Мифы, в которых бог вина мог бы появиться лично, должны были быть вскоре исчерпаны; и драматурги, более заинтересованные в создании интересного спектакля, чем в поддержании устаревшего обычая, стремились проявить в этой области ту же свободу, которую они уже завоевали для себя в сочинении трагедий. Даже в двух пьесах,

представленных перед нами, новое вино уже лопается по швам старых бурдюков. В *"Циклопе"* Силен и его дети присоединяются к истории о приключениях Одиссея в пещере Полифема, в которой ни мифология, ни рифма, ни адекватная причина не обеспечили им места. Их присутствие объясняется тем, что они отправились на поиски Диониса, узнав, что его захватили пираты, потерпели кораблекрушение у горы Этны и попали в рабство к циклопам (ст. 11 и далее). В *"Следопытах"* ситуация еще более принудительная. В пьесе речь идет о краже скота Аполлона младенцем Гермесом. Получив вознаграждение, сатиры становятся сыщиками, чтобы разыскать похищенных зверей. Таким образом, видно, что в обеих пьесах дионисийский элемент является механическим, посторонним элементом сюжета. Неудивительно, что поэты-драматурги должны страдать от ограничений столь неуклюжего компромисса. [235]

В случае с комедией ситуация была иной. Зародышевая форма комедии, комус, первоначально предназначалась для того, чтобы с помощью своего рода симпатической магии вызывать дружественные силы и изгонять злых духов, и не предполагала ни сюжета, ни единства темы, ни вымысла. Когда эти черты были введены, на них повлияли зрелая трагедия и сицилийская пантомима, уже достигшая высокого уровня развития (см. с. 36 f. и 46-52, выше). В результате, хотя комедия стала такой же частью дионисийского культа, как трагедия или сатирическая драма, она не прошла через стадию вакхических или полувакхических тем, а сразу перешла к вымышленным сюжетам. Разница между трагедией и комедией в этом отношении четко обозначена Антифаном, поэтом Средней Комедии: [236]

Трагедия - счастливое во всех отношениях творение, так как зрители знают сюжет еще до того, как будет произнесено хоть одно слово. Трагическому поэту нужно лишь пробудить их память. Если я едва упомяну Эдипа, они знают все остальное: что его отец - Лаий, мать - Иокаста, кто его сыновья и дочери, что он совершил и что с ним случится..... Для нас это невозможно, но мы должны придумать все: новые имена, предшествующие события, настоящие обстоятельства, катастрофу и экспозицию.

Кроме того, сицилийская пантомима, по-видимому, не была связана с религиозным культом, и, возможно, этот факт объясняет непочтительную, почти атеистическую тенденцию, которую проявляла аттическая комедия. Хотя она и была частью божественного культа, к божествам в ней относились с крайним неуважением. Даже сам Дионис, божество-покровитель праздников, в *"Лягушках"* Аристофана представлен трусливым, развратным и глупым, избитым множеством полос на глазах у своих поклонников.

Греческий театр не терпел, чтобы перед его зрителями разыгрывались сцены кровопролития. Если сюжет пьесы, как это нередко случалось, требовал такого инцидента, ужасающие подробности рассказывал гонец, ставший свидетелем события. В *"Персах"* Эсхила рассказывается о сражениях между греками и азиатами. В *"Семеро против Фив"* Эсхила и *"Финикийских девах"* Еврипида роковой поединок между братьями происходит вне сцены. Точно так же в *"Вакханалиях"* Еврипида в Фивы приходит сообщение о том, что Пенфей разорван на куски на горе Китаэрон. В этих и многих других случаях события происходят на некотором расстоянии от воображаемой сцены. Если вспомнить, что действие греческих пьес обычно разворачивается перед дворцом или храмом, то каждому сразу станет ясно, насколько удобно расположено такое сооружение для насилия вблизи места действия. Так, в "*Возлияниях"* Эсхила (стих 904) Орест загоняет свою мать в дом, чтобы избавиться от нее, а в *"Электре"* Софокла ему посчастливилось войти во дворец и застать ее там одну и без охраны. Эта ситуация повторялась снова и снова, и дальнейшее совершенствование было уже не за горами. Сердца зрителей часто будоражил трагический страх или жалость, когда из-за кулис доносились крики умирающих, их мольбы о помощи,

даже предсмертный хрип. Так умирает Агамемнон в одноименной пьесе Эсхила (ст. 1343-45); так умирает Клитемнестра в *"Электре"* Софокла (ст. 1404 и далее) и одноименной пьесе Еврипида (ст. 1165-67); так умирает Лик в "*Безумии Геракла"* Еврипида (ст. 749 и 754); и многие другие. Убийство Дункана в *"Макбете*" показывает, что такие сцены должны были быть гораздо более эффективными, чем любая попытка реалистичного изображения. Дополнительный эффект иногда достигается за счет распахивания задней сцены и обнажения мертвых форм внутри; ср. убитые дети Геракла (*Безумие Геракла* у Еврипида, ст. 1029 и далее), Эвридика (*Антигона* у Софокла, ст. 1293) и т. д. Иногда предсмертные крики и открытая сцена совмещены, как в *"Агамемноне*" Эсхила, ст. 1343-45, 1372 и далее. Еще один прием, позволяющий избежать видимого насилия, можно найти в "*Детях Геракла*" Еврипида, где Алькмена и ее помощники уводят Эврисфея на верную гибель.

Только что описанное правило греческой драматургии допускает одно заметное исключение: драматические персонажи не могут совершать убийство на глазах у зрителей, но могут совершать самоубийство. Конечно, не обязательно, чтобы все самоубийства происходили в поле зрения зрителей; о большинстве из них, как и о всех случаях непредумышленного убийства, сообщается. Но важным остается тот факт, что по крайней мере в некоторых случаях самоубийство совершается на глазах у зрителей. Так, в *"Аяксе"* Софокла герой падает на свой меч (ст. 865), а в *"Суппликантах"* Еврипида (ст. 1071) Эвадна бросается со скал на погребальный костер своего мужа. Таким образом, оказывается, что античному вкусу был неприятен не сам факт смерти и не ее отвратительность. Первый вывод подтверждается тем, что жизненным силам Алкестиды позволяют угаснуть на сцене (*"Алкестида"* Еврипида, ст. 391), а второй - видом Геракла, терзаемого мучительными пытками в *"Трахисских девах"* Софокла, ст. 983 и далее. Различие между разрешенным и запрещенным, похоже, зависит от тривиального вопроса, а именно: задействован ли только один персонаж или несколько.

Переходя к вопросу о *смысле существования* этой практики, я сначала упомяну несколько незначительных соображений. Нехватка актеров в греческой драме (см. с. 182, ниже) делала невозможным любое представление массовых эффектов, таких как битва. Отсутствие сложной сценической техники препятствовало тому мелодраматическому актуализму, который так любят современные зрители. Будучи непривычными к более сложным подвигам реализма, древние не научились требовать его в меньших делах. Без единого вздоха они обходились без того, что, как все знали, не могло осуществиться на их глазах. Более того, в отсутствие опускающегося занавеса (см. с. 243 и далее, ниже) персонажам, убитым на сцене, пришлось бы либо подняться и небрежно уйти, как в современных китайских театрах, либо быть унесенными. Первая альтернатива немыслима в Древней Греции, а вторая была бы слишком монотонной.

Также утверждается, [237] что использование масок, каждая из которых имеет свои неизменные черты, было бы непреодолимым препятствием для сцен насилия, так как обычно они предполагают большие и быстрые изменения в мимике персонажей. Но в связи с другими сценами греки часто игнорировали и часто обходили трудности, вызванные неподвижностью их масок (см. стр. 222 и далее, ниже); поэтому нет оснований полагать, что использование масок само по себе вытеснило бы инциденты такого рода с греческой сцены.

Людовико Кастельветро (1570) утверждал, что высокая и узкая сцена греческого театра была слишком тесной для достойного представления насилия. Какое бы правдоподобие ни имело

это предположение, оно утратило силу, поскольку Дёрпфельд показал, что в афинском театре V века не было возвышенного помоста, предназначенного исключительно для актеров, и что актеры и хор одинаково стояли на широком пространстве оркестра (см. с. 79 и 117, выше) (рис. 22 f.).

Обычно греческое избегание насилия объясняется эстетическими соображениями; утверждается, что восприимчивость греков была настолько утонченной, что сцены кровопролития их не оскорбляли. То, что было бы неприятно или больно видеть в реальной жизни, никогда не должно быть представлено зрителям. Такова позиция французов. В первую очередь французы переняли греческую практику на веру. И только когда к ним обратились с просьбой объяснить ее, они приступили к разработке этого обоснования. Тогда логика их аргументации вывела их за рамки их моделей. "Персонажу французской трагедии можно было позволить убить себя, будь то ядом или сталью: чего ему не позволялось делать, так это убивать кого-то другого. И хотя на сцене не должно было показываться ничего, что могло бы оскорбить чувства посредством глаз, *равным образом не должно было рассказываться в сопровождении каких-либо дополнений, которые могли бы вызвать неприятные ощущения в сознании*." [238] Поэтому они были вынуждены попытаться изобразить лилию - "они не соглашались с тем, как Филоктет говорит о пластырях и тряпках, которые он прикладывал к своим язвам; и точно так же с описанием, которое Тиресий дает в *"Антигоне"* грязи злосчастных птиц, питавшихся тушей Полиника". [239] Я не хочу, чтобы меня поняли как полностью отвергающего это эстетическое объяснение; несомненно, практика греческих драматургов создала, если не нашла готовым, такой вкус в этих вопросах. Оно, безусловно, применимо к случаям ослепления, которое, будь то наложенное самим собой (*"Царь Эдип"* Софокла) или вызванное другими (*"Гекаба"* Еврипида), всегда происходит вне сцены - позднее зрелище окровавленных масок и жутких глаз достаточно ужасно и не вызывает никаких сомнений. Тем не менее, какие бы веские доводы ни приводились в пользу этого, эстетическая интерпретация не может, в силу одного убедительного возражения, обеспечить реальную, окончательную причину конвенции. Неужели самоубийство настолько менее отвратительно, чем убийство, что один и тот же вкус может последовательно отвращаться от вида одного и терпеть другое?

То же самое возражение направлено и против другого предположения, а именно, что театральный участок был священной землей, которую могло загрязнить убийство, пусть даже совершенное в подражание. Тем, кто помнит, какую порчу, по мнению греков, наводило на землю непредумышленное убийство, эта теория поначалу не покажется лишенной правдоподобия. Но, к сожалению, случайные убийства и самоубийства, как считалось, загрязняют землю не меньше, чем убийства. Даже естественная смерть, по мнению греков, приносила с собой порчу. Следовательно, это предположение не объясняет, как самоубийства и естественные смерти могли происходить на греческой сцене.

Моя собственная интерпретация рассматриваемых явлений несколько схожа с только что упомянутой. Не только театр был священной землей, но и все, кто был связан с драматическими представлениями - те, кто нес расходы (хореги; см. с. 270, ниже), поэты, актеры и хор - "рассматривались как служители религии, и их лица были священны и неприкосновенны". [240] Даже зрители разделяли эту неприкосновенность. Любое возмущение в такое время и в таком месте не рассматривалось в обычном свете, а влекло за собой суровое наказание как акт осквернения. Так, когда Демосфен в 350 г. до н. э. выступал в качестве хорега дифирамбического хора и подвергся нападению Мидия, он пожелал, чтобы тот был наказан не просто за нападение (ὕβρις), а за святотатство (ἀσέβεια). [241] В

речи, которую он подготовил для этого иска, Демосфен процитировал некоторые прецеденты (§§ 178-80). Он напомнил слушателям, как Ктесикл был предан смерти за то, что во время процессии ударил кнутом личного врага, и как в 363 г. до н. э. собственный отец архонта лишь естественной смертью избежал наказания за то, что насильно выгнал зрителя с места, которое тот незаслуженно занял. Таким же образом личность актера до поры до времени была священна. Конечно, греки не были глупцами, они понимали, что один удар в искреннем гневе - это большее возмущение, чем само убийство в спектакле. Конвенция позволяла зрителям выражать свое неодобрение актерам или их выступлениям, забрасывая их фигами, оливками или даже камнями. Обычай до такой степени притупил их святость. Тем не менее табу, заимствованное из древнего ритуала, не позволяло одному актеру убивать другого на сцене. Но это табу не защищало актера ни от него самого, ни от нападок природы или богов. Поэтому самоубийства и естественные смерти были допустимы на глазах у зрителей, а убийства - нет.

В комедии влияние, препятствующее постановке сцен насилия, частично сводилось на нет тем, что одной из целей комуса и других обрядов плодородия было изгнание злых сил насилием не только языка, но и поведения (см. с. 37, выше). Конечно, комические драматурги редко обращались к теме смерти или убийства. Но сцены физического насилия и игры с лошадьми, такие как удары плетьми, нанесенные Ксанфию и Дионису (на его собственном празднике!) в *"Лягушках"* Аристофана, ст. 644 и далее, встречаются часто.

Самый замечательный из греческих драматических инструментов - хор. Гилберт Мюррей.

По-настоящему великий художник всегда может превратить ограничения своего искусства в ценные качества.- Оскар Уайльд.

ГЛАВА II
ВЛИЯНИЕ ХОРОВОГО НАЧАЛА [242]

Трагедия и сатирическая драма произошли от дифирамба, комедия - от комедии (см. с. 6, 23 f., 36 и 43 f., выше). Теперь и дифирамб, и комус были полностью хоровыми. Следовательно, ранняя трагедия и комедия также были хоровыми. Ни один другой факт в истории греческой драмы не подтверждается лучше, чем этот, как литературной традицией, так и сохранившимися пьесами. [243] Дифирамбический хор состоял из пятидесяти танцоров, и, по-видимому, таков был размер хора и в ранней трагедии. Так, хор в *"Супплиантах"* Эсхила (между 500 и 490 гг. до н. э.) состоял из пятидесяти дочерей Даная. Было ли это обычной практикой или в данном случае речь шла о возвращении к более раннему числу, сейчас уже невозможно определить. По крайней мере, к 487 году до н. э. трагический хор был сокращен до двенадцати человек. Предполагается, что это произошло следующим образом: В пятом веке каждый трагический поэт должен был представить на ежегодном конкурсе в городской Дионисии сразу четыре пьесы: три трагедии и одну сатирическую драму. Такая группировка пьес не может быть доказана ни для одного поэта до Эсхила (525-456 гг. до н. э.) и, вероятно, была введена при перестройке программы фестиваля, произошедшей около 501 г. до н. э. Члены хора (хореуты), должно быть, находили утомительным заучивание слов, музыки, танцевальных па и сценических действий для такого количества пьес. Чтобы облегчить это бремя, Эсхил или его современник разделил хореутов на четыре группы по двенадцать человек в каждой, назначив одну группу хором для каждой из своих четырех пьес.

Продолжал ли драматург иметь в своем распоряжении сорок восемь или пятьдесят хореутов, или же, по мере того как роль хора теряла свою значимость и важность, во всех четырех пьесах появилась одна группа из двенадцати хореутов, неизвестно. В первом случае три группы хореутов, которые обычно простаивали во время одной пьесы, могли быть удобно использованы в качестве дополнительного хора, немых слуг и т. д. Но как бы то ни было, в трех сохранившихся трагедиях Эсхила, последовавших *за "Супплиантами"*, хор состоял из двенадцати человек, и таким он оставался до середины V века, когда Софокл увеличил его число до пятнадцати. [244] Это нововведение позволило хору входить в оркестр тремя шеренгами по пять человек в каждой и сохранять этот строй для танцевальных движений. Это давало лучшие результаты, чем выстраивать их, как это было необходимо раньше, в две шеренги по шесть человек или в три шеренги по четыре человека. Кроме того, руководитель хора (*корифей*) теперь мог иногда отходить в сторону, не нарушая симметрии двух полухоров, каждый из которых имел своего предводителя. Эсхил, вероятно, принял нововведение Софокла в трех пьесах, которые он выпустил в 458 году до н. э. Один из пробных отрывков - *"Агамемнон"*, ст. 1344-71, где одна тетраметрическая строка, похоже, назначена для каждого из трех хореев, а ямбический куплет - для каждого из оставшихся двенадцати. Нет оснований полагать, что это число было изменено в течение длительного времени; но дальнейшие сведения об изменении отсутствуют вплоть до римского времени - в Киринее настенная роспись трагического хора изображает семь хореутов.

Маловероятно, что хор в раннем комусе состоял из какого-то фиксированного числа. К концу V века комический хор состоял из двадцати четырех хореутов. Вероятно, это число было выбрано в то время, когда комедия получила официальное признание государства, в 486 году до н. э. Если это так, то комический хор был в два раза больше трагического хора того периода. Причина удвоения численности кроется во враждебности, которая часто овладевает хором античной комедии, и в параллелизме, который является выдающейся чертой ее хоровых од (см. с. 42, выше). Примерно к концу IV века, когда функции комического хора были значительно сокращены, вероятно, уменьшился и его размер. Во всяком случае, в хоре на сотерическом празднике в Дельфах в 272-269 гг. до н. э. было всего семь или восемь хореутов, а на Делосе в следующем веке - только четыре.

Хор греческой комедии был прометеевским в тех формах, которые он принимал. В соответствии с маскировкой под животных, которая была так популярна в ранних комедиях (см. с. 54, выше), мы слышим о хорах, представляющих ос, птиц, лягушек, коз, змей, пчел, галловых насекомых, рыб, муравьев, аистов и т. д. Представление о том, как выглядели такие хоры, дают пять аттических вазовых картин, датируемых примерно 500 г. до н. э. (рис. 12-16). Еще более фантастическими были хоры облаков, снов, городов, времен года, островов, законов, кораблей, сирен, кентавров, сфинксов, драм и т. д. Менее гротескными были бы хоры персов, рыцарей, граций, атлетов, поэтов и т. д. Эти списки дают лишь слабый намек на то разнообразие, которое фантазия поэтов обеспечила хорам Старой и Средней комедии. Хореуты, конечно, всегда были мужчинами, но некоторые или все они могли быть одеты так, чтобы изображать женщин. Так, облака в пьесе Аристофана воспринимаются как женщины, а в *"Лягушках"* хор посвященных состоит как из мужчин, так и из женщин. В начале *"Женщин в совете"* Аристофана хореуты - это мужчины, одетые так, чтобы изображать женщин, которые пытались замаскироваться под мужчин! Ко времени "Новой комедии" хор опустился до сравнительно незначительного положения и стал более традиционным, обычно состоящим из мужчин, участвующих в карусели (κῶμος). В самой ранней форме аттической трагедии хор неизменно состоял из силенов. [245] Но когда ее темы перестали быть исключительно дионисийскими (см. с. 123, выше), хоры стали более спокойными, обычно состоящими просто из мужчин или женщин. В большинстве случаев это граждане

воображаемой сцены действия. В дополнение к полу было принято указывать, молодыми или старыми они представляются. Иногда их характеризуют как иностранцев. Например, действие *"Финикийских служанок"* Еврипида происходит в Фивах, но одежда, акцент и привычка к восточной прострации характеризуют женщин в хоре как неэллинских. От степенного характера трагических хоров отказываются уникальные фурии из *"Эвменид"* Эсхила. По преданию, их черные одежды, окровавленные лица и змеиные локоны производили столь жуткое впечатление, что мальчики падали в обморок, а у женщин случались выкидыши. В сатирической драме хор всегда состоял из сатиров (см. с. 125 f., выше).

Одной из первых проблем, вставших перед греческим драматургом, был выбор такого персонажа для хора, который сделал бы его неотъемлемой частью действия пьесы. Постоянно меняющийся характер хора в сатирических пьесах не позволял, как мы уже отмечали (с. 126 и далее, выше), установить лишь самые слабые связи между хором и актерами. В трагедии задача была несколько проще, но все равно сложнее. В самой ранней из сохранившихся греческих трагедий, *"Суппликантах"* Эсхила, хор - пятьдесят дочерей Даная, бежавших из Египта в Аргос, чтобы избежать брака со своими пятьюдесятью двоюродными братьями, - сам по себе является сюжетом. Действующие лица имеют второстепенное значение. С точки зрения драматического интереса сам Данай, аргосский царь и глашатай женихов не идут ни в какое сравнение с самими девушками. В *"Персах"* и *"Семерых против Фив"* Эсхил добился почти такого же успеха. В этих пьесах судьба хора, хотя и не является главным объектом интереса, почти неразрывно связана с судьбами других драматических персонажей. В первой из них персидские старейшины, руководствуясь как патриотическими, так и личными мотивами, не меньше царицы-матери (Атоссы) или самого царя Ксеркса заинтересованы в судьбе армии, вторгшейся в Грецию. Точно так же в *"Семерых против Фив"* возможность захвата города имеет для хора фиванских девушек такое же жизненно важное значение, как и для остальных, и пугает их еще больше. Здесь мы находим новую ноту; если в первой части пьесы мысль об опасности, грозящей им самим и городу, поглощает все остальное, то в последней части их сердца разрываются от страха за Этеокла, когда он выходит на единоборство со своим братом . Этому последнему побуждению, т. е. тому, что хор должен быть движим более или менее сентиментальным интересом к какому-то действующему лицу, а не жизненно важным страхом за себя, за других и за себя, суждено было сыграть важную роль в истории драматического хора. Он повторяется в *"Прометее связанном"*, *"Агамемноне"* и *"Носителях жертвы"* Эсхила (не говоря уже о пьесах Софокла и Еврипида), во всех из которых интерес хора к действию носит более или менее приключенческий характер. Однако даже в таких случаях греческие драматурги стремились, по возможности, теснее связать хор с героем в финальной катастрофе. Так, в *"Прометее связанном"* дочери Океана, составляющие хор, не имеют никакого реального отношения к главному герою; тем не менее, в конце (ст. 1067) они заявляют о своем желании разделить его судьбу, поднимаются на скалу, где он прикован, и вместе с ним бросаются в Тартар. Окончательная доработка встречается в *"Эвменидах"* Эсхила. Здесь хор фурий, не боясь и не сочувствуя ни одному из героев, поставлен в смертельную оппозицию к Оресту и стремится выследить виновного. Поскольку это была особая обязанность фурий, хор вновь возводится в ранг первостепенной важности. Таким образом, получается, что с точки зрения хоровой техники наиболее удачными являются ранняя пьеса Эсхила *"Супплианты"* и его последняя пьеса *"Эвмениды"*.

В целом хор у Софокла и Еврипида менее тесно связан с сюжетом, чем у Эсхила. Однако из этого утверждения есть заметные исключения. Так, в хоре *"Сторонников"* Еврипида участвуют аргивянки вместе со своими подручными - матерями семи вождей, павших при

нападении на Фивы. Они просят помощи у Тесея, чтобы заставить фиванцев отдать тела своих сыновей для погребения. Согласно античной мысли, это был вопрос первостепенной важности, и ему посвящена вся пьеса. Матери, по сути, являются главными действующими лицами драмы; остальные персонажи говорят и действуют только от их имени. Даже Данаиды из *"Суппликантов"* Эсхила не являются более необходимыми для механизма пьесы. С другой стороны, связь между хором и сюжетом в *"Финикийских служанках"* Еврипида самая слабая. Эта трагедия посвящена тому же сюжету, что и *"Семеро против Фив"* Эсхила. Но эсхиловский хор состоит, как мы уже заметили, из фиванских девушек, которые жизненно заинтересованы в исходе битвы. Хор Еврипида состоит из тирийских девственниц, направляющихся в Дельфы. Они не заинтересованы ни в возможном захвате Фив, ни в братоубийственной борьбе Этеокла и Полиника.

То же самое происходит и в Старой комедии. Доктор Фрис (*указ. соч.*, с. 35) справедливо отмечает, что рыцари в одноименной пьесе Аристофана присутствуют скорее для того, чтобы слушать, чем действовать. В *"Облаках* и *лягушках"* Аристофана связь между хором и действием самая незначительная и совершенно искусственная. В целом можно сказать, что характер комических хоров выбирается скорее для того, чтобы вписаться в какую-то фантастическую ситуацию, и к концу пьесы может быть в значительной степени проигнорирован. Так, в *"Женщинах в тесмофории"* Аристофана афинские женщины собираются, чтобы придумать наказание для Еврипида, поносящего их пол. Тесть Еврипида, загримированный под женщину, пытается защитить его, но его обнаруживают. В ст. 871-1160 Еврипид под разными переодеваниями пытается спасти своего родственника, но каждый раз терпит неудачу. Но хор ненавистников Еврипида помогает ему ни словом, ни делом. Их оригинальный характер, если бы он сохранился на протяжении всех этих строк, слишком сильно мешал бы юмору его ухищрений.

Однако в отношениях между хором и актерами можно обнаружить и более тонкие эффекты. Поскольку хор обычно дружен с главным героем, узы симпатии часто укрепляются тем, что хор того же пола и возраста, что и этот персонаж. Так, в "*Возлияниях"* Эсхила хориты - троянские рабыни, которые осведомлены об обстановке во дворце и полностью разделяют стремление Электры отомстить за убийство отца. В *"Трахисских девах"* Софокла хор девушек полностью совпадает с нежной, неискушенной Деянирой. Более того, мужчины или женщины постарше могли бы предостеречь ее от отправки мужу халата, вымазанного в крови кентавра, что так важно для сюжета; но такая невинность кажется вполне правдоподобной в силу молодости и неопытности хора. Напротив, иногда ход сюжета требует прямо противоположного эффекта. Например, в *"Антигоне"* Софокла изоляция героини усиливается хором, состоящим не только из мужчин, но и из стариков, которые меньше всего сочувствовали бы ее нарушению общественного эдикта. В *"Прометее связанном"* Эсхила непокорный Титан презрел бы предложения группы мужчин, кем бы они ни были, но женский такт и сочувствие Океанид сразу же достигают его сердца. Такой хор, кроме того, является эффективной фольгой, тем лучше подчеркивающей несгибаемую силу и мощь воли героя. В *"Персах"* Эсхила хор персидских старцев не только естественен сам по себе, но страх опытных мужчин за армию и их скорбь о ее несчастьях производят впечатление полного краха, которое не под силу никакому женскому хору. В *"Рыцарях"* Аристофана хор, несмотря на критику, был составлен правильно, поскольку представлял собой группу мужчин, которые, как говорят, питали особую неприязнь к Клеону. Эту тему было бы легко растянуть до бесконечности. Достаточно сказать, что и сохранившиеся пьесы, и древние комментарии к ним [246] доказывают, что греческие поэты не мало размышляли над этой деталью своей драматургии.

Выбрав хор, поэт должен был сочинить хоровую оду, соответствующую выбранному персонажу. Не всегда это удавалось. В *"Электре"* Еврипида хор состоит из девственниц из аргивской деревни. В ст. 434-78 они дают подробное описание доспехов Ахилла . У таких женщин не было возможности самим увидеть Ахилла в Трое, а слухи вряд ли были бы столь косвенными. Опять же, в *"Финикийских служанках*" Еврипида, ст. 638-75, 801-27 и 1019-67, тирийские девушки разворачивают свиток фиванской истории, как антиквары. Их знания не оправдываются тем, что Фивы были основаны за пять поколений до этого финикийским принцем. Опять же, в *"Ипполите"* Еврипида, ст. 1102-19, женщины из Трезена, приближенные местной прачки (!), рассуждают о конфликте между верой и реальностью! И снова в *"Ифигении в Аулисе*" Еврипида, ст. 794-800, группа непритязательных женщин из Халкиса ставит под сомнение мифологическую традицию, согласно которой Зевс явился Леде в образе лебедя. Первые два примера несколько отличаются от двух предыдущих. Первые возникают просто из-за неспособности найти удовлетворительное решение рассматриваемой проблемы. Во втором же поэт сбрасывает маску и использует хор в качестве рупора для собственного философствования и скептицизма.

Чтобы никто не подумал, что я преувеличиваю трудности или приписываю греческим драматургам недоумение, которого они не испытывали, позвольте мне указать на признанную неудачу одного современного поэта. По поводу завершения III акта второй части *"Фауста"* Гете сказал: "Вы заметили, что характер хора совершенно разрушен траурной песней: до этого времени он оставался совершенно античным или никогда не изменял своей девичьей природе; но тут вдруг он становится благородно задумчивым и говорит такие вещи, о которых никогда не думал и не мог думать". И на это Эккерман, не возражая, отвечает: "Эти маленькие несоответствия не имеют никакого значения, если с их помощью достигается более высокая степень красоты. Песня должна была быть исполнена, так или иначе; а поскольку другого хора не было, девушки были вынуждены ее петь". [247] О том, что Еврипид в равной степени осознавал, что он делает, свидетельствует тот факт, что в некоторых случаях он делает слишком откровенную попытку затушевать трудности. Так, он заставляет хор *в "Электре"* объяснять, что они слышали о щите Ахилла в близлежащей гавани Науплии "от того, кто бежал из Трои" (ст. 452-55); а тирийские девы оправдывают свое знание фиванской истории тем, что они "получили рассказ дома на чужом языке" (*Финикийские девы*, ст. 819). Любопытное самосознание, похоже, овладевает драматическими поэтами и заставляет их привлекать внимание слушателя к той самой трудности, которой они стремятся избежать. Подобно некоторым ученым, считающим, что они объяснили явление, если дали ему название, драматурги иногда ведут себя так, будто оправдывают несоответствие, если упоминают его. Отличная современная иллюстрация этого происходит в *"Двенадцатой ночи"*, II, 5. Для того чтобы извлечь из этой сцены весь юмор, необходимо, чтобы Мальволио прочитал вслух поддельное письмо, которое он только что нашел. Поэтому Шекспир заставляет сэра Тоби произнести: "Дух юмора задушевно читает ему вслух!". Поскольку эти слова произносятся вскользь, они не могут иметь реального эффекта. Тем не менее драматург облегчил свою совесть, вставив их.

Иногда трудности с поиском мотивов, подходящих для роли хора, заставляли драматургов вводить второй хор другого типа. Так поступил Фриних в 476 году до н. э., введя хор старейшин, а также хор финикийских женщин. [248] Аналогично, в *"Ипполите"* Еврипида товарищи героя по погоне появляются и поют короткую оду (ст. 61-72) перед появлением обычного хора. Известно еще несколько случаев в утраченных пьесах Еврипида. В *"Агамемноне"* Сенеки есть хор микенских женщин и хор троянских пленниц. В *"Геракле на горе Оэте*" того же автора д-р Фрис (*указ. соч.*, с. 49) утверждает, что представлены три хора: один из пленников-эхалитов в ст. 104, другой из спутников Деяниры в ст. 583 и третий из

товарищей Геракла в ст. 1031. Подобное встречается и в комедии. Так, из "*Самомучителя"* Теренция, который является латинским переводом одноименной пьесы Менандра, следует, что в греческом оригинале хор пирующих товарищей выступал в ст. 171, а другой хор служанок - в ст. 409 и 748. [249] Иногда, прежде чем появиться, хор поет из-за кулис в ином характере, чем тот, который он принимает впоследствии. Например, *"Лягушки"* Аристофана получили свое название от хора, которого никогда не видно. В ст. 209 хор из-за кулис исполняет батрачью мелодию в качестве аккомпанемента Дионису и Харону, когда они переплывают подземное озеро (см. с. 90, выше). Только после стиха 315 этот хор действительно появляется и показывает свой истинный характер - мужчин и женщин, которые, находясь на земле, были посвящены в мистерии. Этот метод дает один из двух результатов - он избавляет хор от необходимости либо молниеносно менять костюмы, либо нанимать дополнительных хореотов. Что касается последней альтернативы, то, как бы ни относиться к трагическим поэтам (см. с. 134, выше), нет оснований полагать, что комические поэты всегда имели в своем распоряжении запасных хореотов.

Но хоровые оды должны не только соответствовать драматическому характеру хора, они должны быть тесно связаны с темой пьесы. И это требование не менее сложно, чем другое. Ода об изобретательном духе человека в *"Антигоне"* Софокла, стихи 334-75, настолько расплывчата, что у зрителей вполне могут возникнуть сомнения, кому из драматических персонажей она предназначалась. Стихи 1115-52 в той же пьесе, гимн Дионису, совершенно неуместен, за исключением того, что это божество было покровителем драматического праздника. Другие примеры встречаются у Еврипида. Стихи 1301-68 *"Елены"* посвящены поискам Деметрой своей потерянной дочери и настолько чужды сюжету трагедии, что многие считают их интерполяцией. Авантюрная связь прослеживается в заключительной части, где высказывается предположение, что несчастья Елены связаны с тем, что она пренебрегла поклонением Деметре (ст. 1355-57). Опять же, восхваление Аполлона хором в *"Ифигении среди тавров"*, ст. 1234-83, настолько оторвано от сюжета, что профессор Дечарме (*op. cit.*, pp. 312 f.) смог защитить его, лишь сказав: "Если, следовательно, хор хочет не вызвать подозрений Тоаса, он должен говорить о чем-то другом, чем то, что действительно занимает его внимание. Отсюда хвалебная речь об Аполлоне, которая никого не компрометирует, смысл которой Тоас не понял бы, появись он внезапно, но которую зритель понимает, если поразмыслит". Описание доспехов Ахилла в *"Электре"* Еврипида, ст. 434-78, уже упоминалось (с. 139 f., выше). Оно так же мало связано с сюжетом, как и подходит к хору этой пьесы. Тем не менее, Еврипид рывком вернул оду к теме, сказав: "Повелителя таких воинов ты убила, о Клитемнестра" (ст. 479 и далее). Есть только две вещи, которые можно сказать, чтобы смягчить это оскорбление. Первое - указать на сложность проблемы; второе - указать на то, что изобретательность древних драматургов не оправдала себя лишь в нескольких пьесах и редко более одного раза в одном произведении.

Однако есть некоторые способы, с помощью которых можно компенсировать или затушевать отсутствие органичной связи между хором и актерами или неспособность од естественно вытекать из драматической ситуации. Один из них - активное участие хореотов в действии. Действие *"Елены*" Еврипида происходит в Египте, а хор состоит из греческих рабов, которые помогают героине в ее обмане главным образом потому, что она - соотечественница грека, а ее жертва - варвар. Их связь, таким образом, лишь умеренно тесная, и, как мы уже видели (стр. 142, выше), одна из их од считается интерполяцией. Тем не менее, помимо хоровых песен, они принимают активное и важное участие в пьесе. Именно они убеждают Елену не верить сообщению Тевсера о смерти мужа, а посоветоваться по этому поводу с Феоной (ст. 306 и 317). Опять же, именно они, когда египетский царь заявляет о своем намерении убить Феону за пособничество своим обманщикам, хватают его за одежду и заявляют: "Мы - твои

рабы, и ты можешь убить нас, но убить нас ты должен прежде, чем убьешь Феону" (ст. 1629 и далее). Точно так же в *"Оресте"* Еврипида хор аргивянок дружелюбно относится к Электре и ее брату, но не разделяет опасности, которая им угрожает. Однако, когда Елену убивают за кулисами, по просьбе Электры, чтобы защитить от неожиданности, он разделяется на полухоры, которые пикетируют две дороги, ведущие к дворцу (ст. 1251 и далее). Чуть позже они пытаются шуметь так, чтобы шум внутри дворца не привлек внимания аргивян (ст. 1353 и далее). Таким образом, хор может активно участвовать в заговоре, к которому он имеет лишь слабое отношение. В самом деле, профессор Каппс смело заявляет: "В каждой пьесе, чей хор критиковали за неуместность его песен, независимо от того, была ли эта критика справедливой или нет, можно найти указания на непосредственное участие в действии" (*op. cit.*, p. 295).

В этой связи обычно приводятся слова Аристотеля [250]: "Хор следует рассматривать как одно из действующих лиц; он должен быть неотъемлемой частью целого и принимать участие в действии, в манере не Еврипида, а Софокла. Хоровые песни продолжателей Еврипида и Софокла имеют не больше отношения к сюжету произведения, чем сюжет какой-нибудь другой трагедии. Поэтому они поются как просто интеркалярии (ἐμβόλιμα) - практика, впервые начатая Агатоном. Однако это не более оправданно, чем перенос речи или целого акта из одной трагедии в другую". Похвала Аристотеля Софоклу в ущерб Еврипиду, вероятно, относится к выбору и постановке софокловских хоров и уместности их песен - пунктам, в которых Софокл обычно превосходил своего соперника. Аристотель не заметил или не оценил другую особенность еврипидовских хоров, а именно то, что они оказывают большее влияние на сюжет и вступают в более непосредственный контакт с актерами, то есть действительно больше "действуют", чем у Софокла. Фактически, именно использование хора Софоклом в основном ответственно за современное представление о том, что греческий хор был всего лишь "идеальным зрителем".

Точный смысл последней части этого отрывка из *"Поэтики*" до недавнего времени был неясен. Очевидно, что Аристотель выдвигает одно и то же обвинение - в неуместности - против хоров как Еврипида, так и Агатона. Но если бы разница между ними заключалась лишь в *степени*, он вряд ли сказал бы, что Агатон "начал" практику, которую он действительно позаимствовал у Еврипида и лишь "развил" или "расширил". Следовательно, Аристотель должен был иметь в виду, что Агатон был виновен в другом *виде* неуместности, чем Еврипид, и теперь мы можем увидеть, в чем она заключалась. Недавно обнаруженные фрагменты Менандра показывают, что часто в Новой комедии хор вообще не появлялся в ходе действия, а только между актами, и что поэты не записывали слова этих *антрактов*, а просто указывали, куда они должны прийти, написав слово ΧΟΡΟΥ ("из хора") в нужных местах. Для распорядителя сцены ΧΟΡΟΥ в рукописи было бы просто намеком на использование всего, что он выберет, или ссылкой на поэта, или тем, что он может рассчитывать на то, что тот предоставит хореотам либретто, в соответствии с тем, что у них было между собой по этому поводу. Для читателя это было удобно, так как обозначало разделы пьесы. Параллель этому обычаю можно найти в "*Якове Четвертом*" Грина, где в начале IV акта в указаниях к сцене говорится: "Входят некие охотники (если угодно, поющие)", а в конце того же акта: "Входят в хоровод, или какой-нибудь танец по желанию". Отрывок из древней *"Жизни Аристофана"* уже упоминал об этой практике авторов "Новой комедии", но не получил должного внимания, пока не был подтвержден фрагментами Менандра.

Теперь, поскольку embolimon означает "что-то брошенное", кажется очевидным, что песни хора в антрактах, отмеченных ΧΟΡΟΥ (если исполнялись песни, не записанные в тексте),

были бы embolima в понимании Аристотеля. Я считаю, что именно это нововведение ввел Агатон. Этот вывод укрепится, если мы спросим себя, какого рода доказательства позволили Аристотелю приписать изобретение эмболимы Агатону. Можно с уверенностью сказать, что он никогда не видел ни одной из трагедий Агатона в театре. Значит, его знания о драматическом искусстве Агатона должны были зависеть от опубликованных произведений последнего. Поэтому, если хоровые номера Агатона были примечательны скорее музыкой, чем либретто, или состояли из музыки и танцев без слов, или были заимствованы у других поэтов, или если по какой-либо причине Агатон предпочитал не записывать их вместе с остальным текстом, а просто обозначать их местоположение ΧΟΡΟΥ или каким-либо другим символом, то мы можем понять, как Аристотель мог узнать, что Агатон открыл нечто новое в драматической технике. Какими бы ни были их недостатки, связанные с неуместностью, оды Еврипида не были "вброшены" в этом смысле; они были прямо в тексте. Но в рукописях Агатона, с другой стороны, между актами были указаны пробелы. В реальном исполнении подходящие оды были "вброшены". В таком случае "вброшенная" ода - это ода, не присутствующая в тексте. Само собой разумеется, что такая интерпретация проливает свет на высказывания Аристотеля.

О том, что ΧΟΡΟΥ использовалось в трагедии до времен Новой комедии, свидетельствует его появление в недавнем фрагменте *"Медеи"* IV века. [251] Более того, по косвенным признакам его использование можно смело отнести еще дальше назад, даже ближе к периоду Агатона. Мы видели, что трагедия оказала глубокое влияние на Старую комедию (см. с. 49 f., выше); и профессор Наварр [252] правильно указал, что влияние трагедии быстрее и сильнее ощущается во второй половине комедии (после парабасиса или, когда он отсутствует, после агона; см. с. 41, выше). Соответственно, веские основания полагать, что это использование ΧΟΡΟΥ возникло в трагедии, дает тот факт, что ΧΟΡΟΥ встречается в этой части двух последних (сохранившихся) комедий Аристофана; ср. *Женщины в совете*, ст. 729 и 876 (393-392 гг. до н. э.), и *Плут*, ст. 770 (388 г. до н. э.). Знаменательно, что использование эмболимы у Аристофана еще только зарождается, еще не доведено до логического завершения, которое встречается в Новой комедии. То есть хор в этих двух пьесах все еще участвует в действии и общается с актерами. В *"Женщинах в совете*" он даже имеет, помимо эмболимы, несколько хоровых песен, слова которых сохранились. Фрагменты *"Медеи"* IV века , как бы скудны они ни были, все же достаточны, чтобы указать, что ее автор использовал эмболиму и хор в той же манере, что и Аристофан.

Но ко времени создания "Новой комедии" произошли большие перемены. В комедиях этого периода, или, по крайней мере, во многих из них, хор появлялся только для развлечения между актами, удаляясь в конце представления. Он не имел никакой речевой роли и по природе своей не мог влиять на сюжет. Иногда он вступал в формальные отношения с одним из актеров. Например, в *"Девушке с обрезанными локонами*" Менандра хор состоит из спутников Полемона, которые завтракали с ним в деревне, а теперь пришли в его дом в городе, чтобы быть на ужине вечером. Это самый частый тип хора в Новой комедии. Приближение интермедийных хоров часто упоминается актерами, которые таким образом мотивируют свой уход со сцены во время хорового *антракта*. Например, в одном случае [253] ΧΟΡΟΥ предваряется замечанием одного персонажа другому: "Давайте удалимся в дом Харисия, потому что приближается толпа подвыпивших молодых людей, которых не стоит провоцировать". Подобное вступление встречается также во фрагменте Алексиса, поэта Средней комедии, [254] но цитата недостаточно длинна, чтобы определить, похож ли Алексис на Аристофана или на Новую комедию в использовании эмболимы и хора. *В "Атали"* Расина, которая была названа [255] "единственной полностью удовлетворительной хорической драмой", созданной современным искусством, есть несколько моментов

сходства с поздним греческим хором. Левитские девы появляются только перед самым завершением первого акта и впоследствии несколько раз удаляются, таким образом, отсутствуя на сцене в течение длительных отрезков диалога. На их появление иногда указывают и актеры. Однако их песни - это не эмболимы, а составные части текста.

Мы видели, что по отношению к сюжету эти интермеццовые хоры Новой комедии не имеют никакого значения. Временами они, должно быть, даже смущали. Тем не менее, в свете современной драматической теории они не совсем беззащитны. Принцип тот же, что и для оправдания антрактов между актами. "Было бы не выигрышем, а проигрышем, если бы действие в течение двух или трех часов шло одним непрерывным ходом, не ослабляя напряжения внимания зрителей, и без единого момента, когда зритель мог бы просмотреть то, что прошло, и предвидеть то, что должно прийти. Деление акта положительно увеличивает количество приятных эмоций, через которые проходит аудитория". [256]

Необходимо сделать несколько замечаний. Мы видели, что использование эмболимы и знака ΧΟΡΟΥ для обозначения их положения в пьесе возникло в трагедии пятого века (Агатон), что сохранился реальный пример ΧΟΡΟΥ в трагедии четвертого века и что Аристофан перенес это трагическое новшество в комедию, где оно было значительно расширено. Теперь, несмотря на *"Медею"* IV века, есть все основания полагать, что эта практика никогда не была столь популярна в поздней трагедии, как в поздней комедии. *Резус"* ошибочно дошел до нас под именем Еврипида, но обычно ученые считают его произведением какого-то писателя четвертого века, единственной сохранившейся полной трагедией этого века. Она не содержит эмболимы и является естественным продолжением традиций Эсхила, Софокла и Еврипида. Хор состоит из ночного дозора в троянском лагере. Они приходят в палатку Гектора и будят его известием о том, что греческие воины уже в пути. Они участвуют в диалоге, едва не схватив Одиссея, проникшего в лагерь в качестве шпиона, проявляют живой личный интерес к происходящему и поют хоровые оды, которые хоть и коротки, но вполне уместны. Бесспорно, что от зарождения трагедии до ее конца роль и значение хора неуклонно снижались, но нет оснований полагать, что он когда-либо падал так низко, как это произошло в Новой комедии. Этот вывод подтверждается латинскими трагедиями Сенеки и фрагментами ранних римских трагедий. Во фрагментах Энния, Пакувия и Аксия показано, что хор был связан, иногда даже тесно, с сюжетом и некоторыми персонажами. Он по-прежнему общался с актерами, а его оды были не эмболимами, а фактически вписаны в текст. Есть только два признака упадка хорала. Во-первых, оды больше не характеризуются сложной строфической респонсорией, которая редко отсутствовала в хоровых песнях афинской трагедии V века. Это, несомненно, означает, что хор больше не участвовал в сложных, тщательно сбалансированных эволюциях, которые когда-то несли хореутов по широкому пространству греческого оркестра, а пел и танцевал, не двигаясь так много и не занимая так много места. Во-вторых, нет никаких свидетельств того, что хор и актеры вступали в физический контакт так часто, как в драме V века (см. с. 88, выше). Конечно, эти изменения не были связаны с физическими условиями, поскольку в римских театрах актеры и хор выступали вместе на широкой и низкой сцене (см. с. 78, выше). Римляне, по-видимому, меньше ценили хоровые выступления, чем греки, и хор в современной греческой трагедии должен играть даже более значительную роль, чем это следует из фрагментов римской трагедии.

Разница между трагедией и комедией в отношении к хору вытекает из внутренней природы каждой из них, как хорошо сказал мистер Корнфорд: "Комический хор не имеет, с точки зрения искусства, того оправдания и пользы, которые сохраняли хор в трагедии до

последних дней античной драмы. В трагедии он нужен для выполнения высокой функции, которую нельзя так хорошо выполнить никакими другими средствами. Он должен выражать эмоции, которые можно выразить только в лирической поэзии, говорить то, чего жаждут зрители, но что не может сказать ни один персонаж на сцене..... Их функция тоже неотъемлема и не должна ослабевать. Все это не относится к комическому хору. Здесь зрители могут полностью разрядить свои чувства смехом; здесь нет мыслей и эмоций, которые лежат слишком глубоко для сценического диалога, нет более отдаленного универсального смысла, который можно уловить только в страстных образах лирической поэзии." [257]

Драматурги испытывают значительные трудности с тем, чтобы правдоподобно мотивировать вступления своих персонажей, и в древности это была более сложная проблема, чем сейчас. Я вернусь к этому вопросу позже в связи с актерами (см. с. 229 f. и 239, ниже), но сейчас я хочу коснуться его в отношении хора. Конечно, хор настолько неизбежно присутствовал в каждой греческой драме, что можно было бы подумать, что нет необходимости объяснять его присутствие вообще. Как сказал Рихтер [258]: "Хор в аттической трагедии настолько прочно укоренился, настолько само собой разумеется, что его появление не нуждается в мотивировке". Соответственно, в *"Супплиантах"* Эсхила, *"Филоктетах"* Софокла и т. д. вступление хора не мотивировано. В *"Супплиантах"*, однако, зрителям едва ли нужно прямо говорить, что священный участок с алтарями, который в этой пьесе представляет оркестр, был естественным местом уединения для беженцев. Точно так же матросам Неоптолема *в "Филоктетах"* совершенно не нужно объяснять, почему они последовали за своим принцем и капитаном на берег. Напротив, в *"Персах"* Эсхила нет никакой очевидной причины, почему персидские старейшины должны идти к гробнице Дария или почему Атосса должна ожидать их там встретить, а не во дворце или в зале совета, и Эсхил, очевидно, не чувствовал необходимости придумывать предлог. Тем не менее в большинстве случаев греческие драматурги все же мотивировали свои хоровые вступления. В "*Семи против Фив*" Эсхила хор девиц, опасаясь вторжения войск, бежит за защитой к изображениям богов на акрополе (ст. 214 и 240). В *"Прометее связанном"* Эсхила океанские нимфы были привлечены на сторону героя звуком надвигающихся на него оков (ст. 133 и далее). В *"Возлияниях"* того же автора служанки отправляются из дворца с подношениями на могилу Агамемнона (ст. 22 и далее). В *"Эвменидах"* фурии поют свою первую песню за кулисами в храме в Дельфах, где они преследуют провинившегося Ореста; впоследствии Аполлон изгоняет их из своего святилища в оркестр (ст. 179 и далее). Часто хор вступает в ответ на крики трагической героини, [259] или как носитель новостей, [260] или как результат слуха; [261] еще чаще в ответ на призыв. [262] "Пройдя через несколько лет Дионисии, должно быть, трудно было не улыбнуться, когда поднимались "крики" или издавались "прокламации"". [263] В *"Эвменидах"* Эсхила, ст. 244, *"Эдипе при Колонусе*" Софокла, ст. 117 и далее, и "*Ахарнянах"* Аристофана, ст. 280 и далее, хор выходит на сцену по следу нарушителя. Иногда предлог оказывается крайне банальным, надуманным или неправдоподобным. В *"Ионе"* Еврипида, ст. 234 и далее, служанки Креусы получили разрешение своей госпожи осмотреть достопримечательности Дельф. Хор в *"Финикийских служанках*" Еврипида, ст. 202 и далее, направляется из Тира в Дельфы, чтобы посвятить себя служению Аполлону в качестве благодарственной жертвы, и случайно попадает в Фивы во время вторжения в страну. В *"Ифигении в Аулисе*" Еврипида, ст. 164 и далее и 187 и далее, халкидские женщины из-за любопытства вынуждены пересечь пролив и смущенно посетить греческий лагерь. В *"Электре"* Еврипида, ст. 168 и далее, хореуты приходят пригласить Электру принять участие в аргивском празднике в честь Геры, а когда принцесса отвечает, что ей "нечего надеть", великодушно предлагают одолжить ей одежду из своего магазина! Больше об этом мотиве ничего не слышно до конца пьесы. Наконец, та же героиня в *"Электре*" Софокла намекает, что женщины из хора пришли

успокоить ее беды (ст. 129 и далее). Теперь, когда Эгист был дома, Электре не разрешалось покидать дворец (ср. ст. 516 и далее). Только случайность его отсутствия позволила ей пройти через двери в этот раз. Но хореуты не знали о его отсутствии (ст. 310 и далее). Какое же основание у них было ожидать, что они смогут встретить Электру вне дома и утешить ее? Софокл не дает ответа на этот вопрос. Кайбель [264], кажется, совершенно обоснованно пишет: "Ihr Kommen ist durch nichts motivirt als dadurch, dass ein Chor nothwendig ist".

История и традиции греческого театра требовали, чтобы хор появлялся в каждой драме. Но они также требовали, чтобы он исполнял несколько песен через определенные промежутки времени на протяжении всей пьесы. Если мы остановимся и проанализируем эту традицию, то она наверняка покажется нам достаточно нелепой. Как нелепо, что подданные и доброжелатели королей и принцев должны прибегать к пению и танцам во время кризисов их королевской судьбы! Деннис [265] попытался *свести все к абсурду* в драматизации испанского вторжения *à la grecque*: "Предположим, что экспресс известил королеву Елизавету о высадке испанцев на нашем побережье и о том, что множество подданных взбунтовались и перебежали к ним. Королева, получив это известие, падает ниц, оплакивая свое состояние..... Но вот, сэр, предположим, что как только королева перестала сетовать, дамы вокруг нее, в своих рясах и фартингалах, принялись танцевать *сарабанду* под заунывную частушку. Как вы думаете, сэр, если бы это действительно происходило в Уайт-Холле, можно ли было бы смотреть на это без смеха, даже если бы человек никогда так сильно не переживал за свою страну?" Тем не менее, несмотря на нелепость, эти оды были настолько само собой разумеющимися, что обычно для них даже не придумывали мотивировку. Иногда, однако, это делалось. Например, в *"Алкестисе"* Еврипида, ст. 423 и далее, Адмет приглашает хор "воспеть антифонное пение непримиримому богу внизу", и под уравновешенные строфу и антистрофу их песни (ст. 435-76) останки его жены вносят во дворец. В *"Эвменидах"* Эсхила фурии преследовали Ореста от Дельф до Афин и наконец настигли его. Но поскольку он призвал на помощь Афину и прижимает к себе ее образ, они не могут наложить на него руки. Поэтому они прибегают к магическому заклинанию, чтобы он снова не сбежал от них: в ст. 306 они объявляют "ты услышишь это заклинание, чтобы связать тебя", отсылая и мотивируя длинную оду (ст. 307-96), которая следует за этим. И снова, в *"Циклопе"* Еврипида, Одиссей просит хор сопровождать его и его товарищей песней хорошего настроения (см. ниже).

Иногда шум пятнадцати похотливых хореутов, возносящих свои голоса в единой песне, грустно мешает правдоподобию сцены, особенно когда драматическая ситуация настоятельно требует тишины. Сраженный Орест из одноименной пьесы Еврипида наконец-то уснул, охраняемый своей преданной сестрой. Входит хор, чтобы поинтересоваться его состоянием. Электра стонет, увидев их, уверенная, что они разбудят Ореста (ст. 131 и далее). Она умоляет их вести себя тихо, отойти подальше от его ложа и понизить голос. Она спрашивает, зачем они пришли; предупреждает, что если они разбудят Ореста, то станут для него погибелью; умоляет их уйти, прекратить свои песнопения. Все тщетно. Хор призывает к тишине, заявляет, что повинуется ее велению, протестует, что их пение - всего лишь шорох, призывает крылатую ночь настигнуть его и т. д. Они должны вступить и должны вести свою часть лирического диалога с Электрой, пока наконец (стих 211) ее опасения не оправдаются и сон Ореста не будет нарушен. Точно так же в *"Филоктете"* Софокла Неоптолем предлагает дать Филоктету возможность поспать. Но хор поет призыв к дремоте, который при подобных обстоятельствах в реальной жизни вряд ли мог оказать усыпляющее действие. Тем не менее, Филоктет поддается ему, после чего хор советует Неоптолему осуществить свои зловещие замыслы, предусмотрительно предписывая, чтобы его ответ был произнесен шепотом! Особенно яркий пример можно привести в *"Циклопе"* Еврипида. В ст. 601 Полифем,

напоенный крепким вином, только что вошел в свою пещеру; Одиссей молится, чтобы напиток закрыл веки чудовища во сне, и следует за ним. Это не подходящий момент для лишнего шума, который мог бы заставить циклопа проснуться. Но сатирам, оставшимся на сцене в одиночестве, не остается ничего другого, как распевать оду (ст. 608-23). В конце ее Одиссей бросается с увещеваниями:

Тише вы, дикие твари, ради всего святого!

Сомкните губы! Ни вздоха!

Не моргайте, не кашляйте, боясь, что зверь проснется.

Пока мы не выкололи ему глаз этим красным колом.

[перевод Вэя].

Но как только он покинет сцену, они снова примутся за дело. Как можно обойти эту трудность? Поэт предлагает два варианта. Одиссей хочет, чтобы сатиры вошли и помогли выколоть глаз циклопу, но это, конечно, театрально невозможно; они предпочитают спеть заклинание, которое по собственной воле погрузит огненный меч в мозг их жертвы (ст. 648 и далее). Мы только что видели, что магия как мотив прошла проверку у Эсхила, но у Еврипида все было иначе. Одиссей возмущенно игнорирует их предложение и после нескольких слов упрека просит их поддержать себя и своих товарищей в их опасном деле (ст. 653). За этим сразу же следует хоровая песня в этом теноре (ст. 655-62). Таким образом, в течение тридцати строк, без существенного изменения ситуации, Одиссей сначала приказывает хору замолчать, а затем призывает его петь!

История и традиции греческого театра, необходимость исполнять песни через частые промежутки времени, сложность мотивировки ухода хора и его последующего возвращения на сцену почти требовали непрерывного присутствия хора на сцене. Полдюжины исключений, известных нам за пределами Новой комедии, будут рассмотрены позже (см. с. 250 f., ниже). Насколько неестественной была бы эта конвенция, можно понять на примере *"Вакханалий"* Еврипида, в которых Пенфей арестовал Диониса и предпринял активные действия против вакханок на горе Китарон, но при этом позволил хору почитателей нового бога (к тому же иностранцев) практически беспрепятственно находиться перед его дворцом на протяжении всей пьесы. Можно легко представить, какое пагубное влияние оказывало столь жесткое и произвольное правило на любое осложнение сюжета. Ситуацию яростно описал Грей: [266] "Как могли Макбет и его жена заложить план убийства Дункана? О чем они могли говорить друг с другом в полночь в зале, если бы там не только хор, но и одна мышь шевелилась? Мог ли Гамлет встретиться с призраком или отчитать свою мать в их компании? А если бы Отелло при них сказал жене грубое слово, разве не подтанцовывали бы они к окну и не звали часовых?" В *"Агамемноне"* Клитемнестра должна была обратиться к своему вернувшемуся повелителю со словами верного приветствия, фальшь которых, как она знала, была хорошо известна хору. Эсхил попытался преодолеть эту трудность, заставив царицу сначала обратиться к хореутам: "Почтенные граждане Аргоса, мне не стыдно упоминать перед вами о своих мужелюбивых поступках, ибо с возрастом смертные теряют такой смущенный страх" (ст. 855 и далее). Мы должны предположить, что ее наглость в этом и других отношениях напугала щепетильных старцев и не позволила им донести на нее Агамемнону. В *"Царе Эдипе"* Софокла Креон, получив прорицание из Дельф, встречает царя перед фиванским дворцом. В ответ на нетерпеливый вопрос Эдипа он на мгновение

останавливает свой взгляд на хореутах и говорит: "Если ты хочешь услышать, пока они рядом, я готов говорить; или же иди внутрь". В реальной жизни, вероятно, был бы принят второй вариант, но на греческой сцене это было невозможно (см. с. 237-41, ниже). Соответственно, Эдип отвечает следующим образом: "Говори перед всеми, ибо я скорблю о них больше, чем о своей собственной жизни" (ст. 91-94). В *"Электре"* Софокла Орест открывает себя и свой замысел сестре в присутствии хора, "так что он вверяет тайну, от которой зависит его империя и жизнь, в руки шестнадцати женщин". [267] Подтекст таков: тело женщины не может хранить тайну ни при каких обстоятельствах. И все же Софокл сделал то, что мог. В ст. 1202 личность Ореста еще не раскрыта, но его симпатия уже начала вызывать подозрения Электры. Она спрашивает: "Может быть, ты какой-то неизвестный родственник?". И когда Орест, взглянув на хор, отвечает: "Я бы ответил, если бы здесь были эти друзья", она успокаивает его, говоря: "Но они друзья, так что ты можешь говорить без недоверия". Этот прием был заимствован Еврипидом в его *"Оресте"*, ст. 1103 и далее. Пилад говорит: "Молчи, ибо я мало доверяю женщинам", имея в виду хор; но Орест отвечает: "Не бойся, ведь они нам друзья".

Вообще, постоянное присутствие хора тяготило Еврипида больше, чем Эсхила или Софокла, поскольку его сюжеты были сложнее, чем их. Обычно еврипидовские хоры связаны клятвой или обещанием хранить тайну. Но это лишь смещает проблему, а не решает ее. В реальной жизни группы людей не дают таких клятв без веской причины. В *"Ипполите"*, ст. 710-14, хор клянется Артемиде скрыть свою осведомленность о вине Федры, и они остаются верны своей клятве, хотя тем самым на их глазах невинный Ипполит подвергается разорению и смерти. Но их готовность дать такую клятву не имеет мотива, кроме того, который подразумевается в их добрых чувствах к героине. *В "Ифигении среди тавров"* и *"Елене"* Еврипида хоры состоят из греческих рабов, которые, естественно, в силу расовых связей должны были бы выступить против своих варваров-хозяев, чтобы помочь соотечественницам. Однако есть и другие причины. В обеих пьесах актеры обещают спасти не только хор, но и себя (ст. 1067 и 1387 и далее соответственно). В *"Ифигении"* дополнительный мотив хоровой тайны кроется в призыве к половой верности: "Мы - женщины, - говорит Ифигения, - пол, наиболее стойкий друг к другу, наиболее надежный в соблюдении общих советов" (ст. 1061 и далее). Та же просьба, в усиленной форме, повторяется в *"Медее"* Еврипида. Театральные условия вынудили Медею взять хор в свое доверие, и она основывает свою просьбу о молчании не только на их общей женственности, но и на том, что она одинока, горько обижена и находится в бедственном положении (ст. 230-66). Но этот хор состоит из коринфских женщин, в глазах которых Медея должна быть чужеземкой, а еще хуже - варваркой. Настолько невероятно, чтобы женское сочувствие заставило гречанок согласиться с планами варвара по убийству их государя и его дочери, что профессор Верралл [268] предположил, что хор был механически добавлен в последующей редакции (наш настоящий текст) к пьесе, изначально написанной для частного представления без хора. С другой стороны, иногда хору разрешается вести себя так, как вели бы себя настоящие люди, и сообщать свою тайну. Так, в *"Ионе"* Еврипида, ст. 666 и далее, Ксуф угрожает служанкам своей жены смертью, если они выдадут ей предполагаемый факт, что Ион - его сын. Тем не менее, именно это они и делают, заявляя ей: "Это будет сказано, хотя я умру дважды" (ст. 760); таким образом они провоцируют одну из самых захватывающих сцен в греческой трагедии. Это характерный продукт греческой ловкости. Не довольствуясь преодолением неприятного препятствия, они извлекают из него выгоду.

Мы видели, что хору практически невозможно было покинуть место действия во время спектакля. Эта условность была особенно неудобна, когда возникали обстоятельства, которые, естественно, требовали их присутствия в другом месте. Чаще всего такая ситуация

возникала из-за убийства или самоубийства за кулисами. До тридцати лет назад объяснение тому, что хор не мог пройти через заднюю сцену при таких обстоятельствах, можно было искать в физических условиях, поскольку до тех пор предполагалось, что греческие актеры стояли на сцене на десять или двенадцать футов выше хора (см. с. 78, выше). Эта интерпретация никогда не имела более чем пол-опоры, поскольку сохранившиеся пьесы убедительно доказывают, что, независимо от физических условий, общение между актерами и хором было вполне осуществимо и часто использовалось (см. с. 88, выше); но она потеряла малейшую претензию на признание после раскопок Дёрпфельда и повторного изучения доказательств, показавших, что в классический период греческой драмы хор и актеры стояли на одном уровне (см. с. 117, выше). Более того, важно отметить, что хору было так же трудно покинуть место действия во время спектакля через боковые входы, как и через двери на заднем плане. К 1070-му стиху *"Филоктета"* Софокла Одиссей и Неоптолем завладели луком Геракла и готовятся вернуться на свой корабль. Поскольку хор состоит из моряков, они, естественно, должны были уйти вместе со своим командиром. Но пьеса не должна была закончиться на этом, и поэт хотел, чтобы хор пел в 1095-й строфе. Поэтому Филоктет обращается к хору с просьбой не покидать его (ст. 1070 и далее), а на их просьбу к Неоптолему отвечает, весьма неправдоподобно, что, рискуя прослыть мягкосердечным, они могут задержаться, пока корабль не будет готов к отплытию, и что, возможно, к тому времени Филоктет решит сопровождать их в Трою (ст. 1074-79). Нет; конвенция была обусловлена тем, что по своему происхождению хор был неотъемлемой частью греческой драмы и играл роль, которая требовала его постоянного присутствия; то есть уход со сцены не является, за редким исключением, "тем действием, которое <греческий> хор может когда-либо совершить". [269]

Но, как уже говорилось, трудность возникала чаще всего и наиболее ярко, когда за кулисами угрожали убийством или совершали его на самом деле. В таком случае "можно сказать, что условность не позволила хору войти во дворец; но такая условность мало поможет великому драматургу, остро чувствующему силу причины и следствия. Такой художник знает, что даже на условности нужно реагировать естественным образом. Разве условности мешают входу хора во дворец? Тогда здравый смысл и обычное поведение тоже должны, иначе возникает нереальность, которой нет в произведении искусства" (Stephenson, *op. cit.*, p. 44). В *"Агамемноне"* Эсхила решение этой проблемы настолько удачно, насколько это вообще возможно в греческой драматургии. Хор состоит из аргивских старейшин, которые не должны быть представлены как предавшие своего господина. С другой стороны, когда раздается крик Агамемнона в агонии в стихе 1343, нельзя допустить, чтобы они бросились и предотвратили его убийство. Это изменило бы весь ход сюжета и в то же время вызвало бы беспрецедентный пробел в действии пьесы, оставив сцену на значительный промежуток времени совершенно без исполнителей. Как только раздается голос Агамемнона, хореуты впадают в перебранку, каждый по очереди высказывает свое мнение (ст. 1346-71); но прежде чем они успевают принять решение и действовать в соответствии с ним, появляется Клитемнестра и тела ее мужа и Кассандры.

За исключением того, что спор здесь настолько расширен, тот же прием повторяется снова и снова. В *"Гекабе"* Еврипида Полиместора заманили в шатры, и он кричит, что его ослепили и убили его детей, но врагам не спастись (ст. 1034-40). Хор троянских пленниц спрашивает, не следует ли им броситься туда, чтобы помешать этому контрудару (ст. 1042 и далее), но тут же появляется Гекаба и избавляет их от необходимости входить (ст. 1044). Аналогично, в *"Андромахе"* Еврипида, ст. 815-19, кормилица Гермионы заявляет, что ее силы иссякли в попытках предотвратить самоубийство своей госпожи, и умоляет хор войти во дворец и оказать помощь. Рабы признаются, что слышат крики слуг изнутри, которые подтверждают

рассказ кормилицы, но в этот момент сама Гермиона вырывается из цепких лап сопровождающих ее лиц и выбегает на сцену. Менее удачна сцена в *"Ипполите"* Еврипида. В ст. 776 и далее служанка поднимает крик, что Федра повесилась, и умоляет кого-нибудь срубить ее. Один из полухоров спрашивает, не следует ли им оказать эту услугу, но другой отвечает, что для этого есть помощники поближе и что суетливые вмешательства часто подвергают опасности собственную жизнь! Сразу же после этого еще один крик возвещает о том, что царица умерла и не подлежит восстановлению (ст. 786 и далее). Достаточно еще одной иллюстрации. Неудача хора в спасении детей Медеи мотивирована вдвойне: во-первых, угрозой колхидца любому, кто может вмешаться (*Медея* Еврипида, ст. 1053 и далее), а во-вторых, тем, что двери дворца заперты, и слугам Ясона приходится их выламывать (ст. 1312 и далее). Существует также предположение, что описание Медеи в хоре как железносердечной и подобной скале (ст. 1279 и далее) говорит о том, что они чувствовали себя неспособными справиться с таким властным и неумолимым существом. Это объяснение находит некоторую поддержку в том несомненном факте, что необходимость сравнительного бездействия хора была во многом связана с любовью греческих трагиков к хорам из женщин и стариков. Говоря о старцах в *"Агамемноне"* Эсхила, Корнфорд [270] говорит, что они "не могут войти во дворец; не потому, что дверь заперта, и не потому, что они немощные старики. Скорее они старики, потому что между хором и актерами образуется непроницаемый барьер условностей*, и их возраст придает цвет их бессилию*". Завершая этот параграф, я хочу отметить, что неспособность хора отойти на второй план во время пьесы существовала совершенно независимо от угрозы убийства. В *"Ионе"* Еврипида служанки Креусы, по явному разрешению своей госпожи, рассматривают и восхищаются скульптурой на внешних стенах храма Аполлона в Дельфах (ст. 183-218). В реальной жизни было бы неизбежно, что толпа, жаждущая посмотреть на достопримечательности, вскоре захотела бы пройти внутрь и осмотреть омфал и другие интересные объекты, а этого поэт, конечно, допустить не может. Поэтому, когда этот вопрос поднимается (ст. 219 и далее), Ион отвечает, что запрещено входить во внутренний фан только после жертвоприношения.

Наконец, даже в самом конце пьесы хор не мог покинуть сцену иначе, как вслед за актерами или в их компании. Эта конвенция возникла из тех же условий, о которых уже говорилось, но породила некоторые собственные несоответствия. Например, в *"Ифигении среди тавров"* и *"Елене"* Еврипида греческим рабам в хорах в награду за их молчание и помощь обещано возвращение в Грецию (см. с. 156, выше). Но поскольку в последней пьесе Елена и Менелай совершают свой последний выход почти за пятьсот строк до конца произведения, пощадить хор явно невозможно. Поэтому их бессовестно оставляют на произвол судьбы, не сказав ни слова об их спасении. В *"Ифигении"* дела обстоят не лучше вплоть до того момента, когда корабль Ореста возвращается на сушу; но в финале появляется Афина и включает хор в число тех, кому царь Тоас должен позволить уйти с миром (ст. 1467 и далее). Возможно, желание сдержать данное хору обещание было одним из соображений, побудивших поэта заставить корабль вернуться к берегу и тем самым сделать божественное явление неизбежным.

Хор настолько неразрывно вплетен в греческую драму, что его влияние можно обнаружить практически везде. Я проследил некоторые из более широких эффектов, однако в последующих главах будут упомянуты незначительные результаты в связи с другими факторами.

Ἐκεῖ (sc. ἐν τοῖς ἀγῶσι) μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί.- Аристотель.

ГЛАВА III
ВЛИЯНИЕ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ [271]

Дифирамб и комедия, вместе с их производными, ранней трагедией и ранней комедией, были полностью хоровыми. Актеры впервые появились в трагедии (см. с. 16 и 48, n. 1, выше). Поскольку ранний дифирамб и ранняя трагедия были посвящены поклонению Дионису, а их хореуты были его сопровождающими спрайтами (сатирами или силенами), из этого следовало, что их песни в основном принимали форму молитв, обращенных к нему, гимнов в его честь или од, описывающих его приключения, страдания и т. д. Возможен также лирический дуэт между корифеем и другими хореутами. Такие представления имели такое же отношение к поздней трагедии, какое современная оратория имеет к священной опере. То есть хореуты не различались по характеру, и не было драматической имперсонации (μίμησις); несмотря на костюмы, хор пел как человеческие поклонники Диониса, а не в соответствии со своим характером силенов. От дуэта корифея с другими хореутами был только шаг, но очень важный, чтобы уже не думать о корифее как об одном силене среди его товарищей, а как о самом Дионисе среди его последователей, и затем выделить его самого как актера в противоположность хореутам и их (новым) корифеям. Это нововведение было делом рук Фесписа, и как бы долго название "трагедия" ни применялось к предыдущим представлениям, этот шаг ознаменовал первое начало трагедии в современном смысле (см. с. 16 f., выше). Теперь, когда новый актер должен был изображать Диониса, силены в хоре также должны были соответствовать своему собственному, ранее игнорируемому, характеру. Вскоре, сменив маску и костюм, актер мог изображать не только самого Диониса, но и других персонажей. Такая практика позволила создать гораздо более сложный тип драмы, чем можно было предположить на первый взгляд при ограниченных ресурсах.

Рис. 66

СТАТУЭТКА ТРАГИЧЕСКОГО АКТЕРА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

См. с. 162, н. 1

Самая ранняя из сохранившихся пьес Эсхила, "*Супплианты"*, относится к двухактному периоду, но второй актер используется в ней так редко, что позволяет получить представление о возможностях одноактной пьесы. Если опустить хоральные оды, действие разворачивается следующим образом: Пятьдесят дочерей Даная (хор) ищут убежища в окрестностях Аргоса, чтобы избежать нежелательного иска своих двоюродных братьев. В ст. 176 Данай начинает наставлять своих дочерей, и между ними происходит диалог (ст. 204-33). В ст. 234 входит аргосский царь и вступает с хором в диалог и лирический дуэт (ст. 234-417). Во время этой сцены Данай присутствует, но молчит, бездействует и остается незамеченным; ср. ст. 318. Конечно, в одноактной пьесе этот персонаж должен был быть удален, чтобы единственный актер мог снова появиться в роли царя. Но это легко можно было бы сделать, и это не повлияло бы на настоящее произведение существенным образом. После оды возобновляется диалог между царем и хором (ст. 438-523), прерывающийся на лишь кратким разговором царя с Данаем (ст. 480-503). Первый инструктирует Даная, как обращаться с мольбами к горожанам, и, в ответ на просьбу последнего о защите, приказывает сопровождающим его людям. Здесь впервые одновременно действуют два актера, но их слова служат не более важной цели, чем мотивировать выход одного из них. В ст. 523 царь также удаляется. В ст. 600 Данай появляется вновь и, лишь слегка прервав своих дочерей (ст. 602-4), сообщает им, что аргивяне решили оградить их (ст. 600 f., 605-24). В ст. 710 Данай замечает вдали флот женихов и заявляет: "Я вернусь с помощниками и защитниками" (ст. 726). Тем не менее, сцена продолжается до ст. 775, когда Данай уходит, чтобы объявить тревогу, освобождая тем самым актера для роли герольда женихов. В ст. 836 вестник входит и под аккомпанемент лирического дуэта между ним и хором пытается утащить Данаид. В ст. 907 эта попытка насилия пресекается возвращением царя. Последующая перепалка между герольдом и царем (ст. 907-53) - единственный в пьесе визуально представленный подлинный драматический конфликт и единственный случай, когда оба актера полностью используются вместе. В одноактной пьесе такой отрывок был бы невозможен, но мог быть представлен косвенно, через рассказ вестника. В ст. 953 вестник удаляется, испытывая дискомфорт, и царь обращается к хору (ст. 954-65). В ответ хор просит вернуть им отца (ст. 966 и далее). Перерыв был достаточным, чтобы актер успел переодеться из маски и костюма герольда в костюм Даная, последний вновь появляется на ст. 980 и беседует со своими дочерьми до финальной оды. Из всех дошедших до нас пьес Эсхила *"Супплианты"*, пожалуй, меньше всего привлекают внимание современного студента. Ее главная ценность для нас заключается в том, что она может быть легко переделана для представления одним актером, и в том свете, который она проливает на характер одноактной драмы.

Несколько раз в этой пьесе, как видно из приведенного выше наброска, актер участвует в диалоге с хором. При этом не было принято, чтобы хоровую партию в таких диалогах произносили все хоругви в унисон, а только руководитель хора. Таким образом, хотя между актерами и хором проводилось резкое различие, первые обеспечивались государством, а вторые - частными средствами (см. стр. 270 f., ниже), корифей служил связующим звеном между ними. Мы видели, как первый актер развился из руководителя хора; несомненно, последовательные дополнения к числу актеров были предложены в каждом случае преимуществами, вытекающими из этой квазигистрионной функции корифея. Таким образом, помимо обычных актеров, на каждом этапе развития трагический поэт всегда имел в своем распоряжении еще и одного квазиактера для ведения диалогов. А у комического поэта таких квазиактеров всегда было двое, поскольку таким образом можно было

использовать лидеров двух полухоров (см. с. 44, выше). В одноактный период эта квазигистрионическая функция корифея вылилась в условность, которая сохранялась еще долго после того, как необходимость в ней отпала. Очевидно, что в этот период актер-одиночка не мог общаться ни с кем, кроме хора. Эта практика стала настолько стереотипной, что в период двух актеров всякий раз, когда персонаж оказывался в присутствии хора и другого актера, он обращался с репликами к хору, прежде чем обратиться к другому персонажу. Конечно, часто это было естественным поступком. Но сила традиции проявляется в том, что этот принцип иногда соблюдался в неблагоприятных условиях. Так, в *"Супплиантах"*, как мы уже заметили, царь входит в 234-й стих и сразу же начинает диалог с хором, игнорируя отца до 480-го стиха. Греческое уважение к возрасту и пристрастие к мужскому полу делают такое расположение в греческой пьесе очень неестественным. Опять же, в *"Персах"* гонец из Греции игнорирует свою царицу (ст. 249 и далее) и сообщает о персидском бедствии хору старейшин. Только в ст. 290 Атосса обращается к нему, и в типично греческой манере Эсхил старается, чтобы ее слова скрыли нереальность соблюдения условностей его героями. "Долгое время я молчала, - начинает она, - ошеломленная катастрофой. Эта болезнь превышает мои силы, чтобы рассказать или спросить о наших бедах". Та же условность сохранялась и в трехактном периоде. Мужа Клитемнестры нет в живых уже десять лет или больше, но она должна извиниться перед хором (*"Агамемнон"* Эсхила, ст. 855-78), прежде чем поприветствовать своего господина (см. с. 155, выше). Другой случай встречается в "*Детях Геракла*" Еврипида, ст. 120 и далее. Кроме того, корифей иногда оказывает важное влияние на сюжет. Например, в "*Возлияниях"* Эсхила, ст. 766 и далее, именно корифей побуждает служанку изменить формулировку вызова, с которым она отправляется к Эгисту. С помощью этого приема он приходит без сопровождения и становится легкой жертвой заговорщиков.

Учитывая обычное использование корифея в качестве квазиактера, Эсхил сделал простой и очевидный шаг, или скорее полшага, вперед, когда ввел второго актера. Мы видели, что *дейтагонист* уже использовался, хотя и редко, в *"Супплиантах"*. Также *"Персы"*, *"Семь против Фив"* (за исключением, возможно, заключительной сцены; см. с. 175, ниже) и *"Связанный Прометей"* требуют двух актеров для представления. Огромное преимущество второго актера очевидно. Вместо того чтобы прибегать к сообщениям гонцов о ссоре или диалоге между двумя персонажами, драматург теперь мог лично вывести героев на сцену. С другой стороны, столь ограниченное число актеров часто серьезно стесняло драматурга в экономии его пьесы. Возможно, лучшим примером этого является *"Прометей"* Эсхила. В начальной сцене Кратос и Бия (Сила и мощь) тащат Прометея в отдаленное место в Скифии, а Гефест прибивает его к скале. Как эти четыре персонажа могут быть представлены двумя актерами? Во-первых, Биа не имеет говорящей роли, и в дополнение к обычным актерам свободно использовались немые. Во-вторых, Прометей был представлен деревянной фигурой. Это объясняет, как можно было вбить гвоздь прямо в его грудь (ст. 64 и далее). Это также объясняет, почему так много внимания уделяется процессу крепления: сначала прибиваются руки (ст. 55), затем кисти (ст. 60), грудь (ст. 65) и бока (ст. 71), и, наконец, ноги (ст. 74). Так объясняется неподвижность и безжизненность предполагаемого Прометея. Ни сочувствие Гефеста, ни оскорбления Кратоса не вызывают в его устах ни единого ответного слова. Хотя это молчание естественно вытекает из непреклонного нрава титана, настоящая причина кроется в использовании манекена. В ст. 81 Гефест удаляется, и после шести строк новых оскорблений Кратос следует за ним. Естественно, наступает небольшая пауза, чтобы Прометей мог убедиться, что его враг ушел за пределы слышимости его голоса. Эти паузы позволяли первому актеру занять свое место в какой-нибудь щели или проеме позади лежащей фигуры и прервать оцепенение Прометея (ст. 88). Другой актер вновь появляется в

нескольких ролях на протяжении всей пьесы: Океана (284), Ио (561), Гермеса (944); но эти перестановки были легко осуществимы.

Вскоре после первого появления Софокла (468 г. до н. э. или, возможно, 471 г. до н. э.)[272] он ввел третьего актера. Прежде всего, это нововведение позволило представить большее количество персонажей. В двухактных пьесах Эсхила персонажей, помимо хора и корифея, было три, в *"Супплиантах"* - четыре, в *"Персах"* - шесть, в *"Прометее"* - пять, в *"Семеро против Фив"* - пять. В трехактных пьесах Эсхила персонажей от пяти до семи, Софокла - от пяти до девяти, Еврипида - от семи до одиннадцати, за исключением сатирской пьесы Еврипида *"Циклоп"*, где всего три персонажа. Во-вторых, третий актер позволял более гибко подходить к входам и выходам. Искусственная пауза, более или менее неправдоподобно мотивированная, чтобы дать актеру возможность сменить маску и костюм перед появлением в другой роли, теперь требовалась реже (см. далее, с. 231, ниже). В-третьих, это позволяло трем персонажам появляться бок о бок в одной сцене, что, в свою очередь, создавало определенный эстетический эффект. Я имею в виду разнообразные эмоции, которые высказывания или поведение одного актера иногда вызывают у двух других персонажей. Прекрасной иллюстрацией может служить сцена с коринфским вестником в *"Царе Эдипе"* Софокла, ст. 924 и далее. Когда до Иокасты доходит ужасное убеждение, что Эдип - не только ее сын, но и муж, она бросается со сцены, чтобы повеситься; но Эдип, напротив, все еще не имея роковой разгадки, приходит в восторг от перспективы узнать, кто его родители. Точно так же в *"Электре"* того же драматурга, ст. 660 и далее, ложное сообщение о смерти Ореста радует его мать уверенностью, что ее убийство Агамемнона теперь останется безнаказанным, но ввергает Электру в отчаяние. Такие ситуации были бы невозможны в драме с двумя актерами. Наконец, введение третьего актера способствовало упадку хора. В прошлой главе мы уже отмечали, как неуклонно снижалось значение хора, особенно в комедии. Но это изменение было как количественным, так и качественным. В догреческий период хор и его корифеи, в силу природы дела, монополизировали каждую реплику. После того как Феспис ввел первого актера, хор уступил лишь небольшое место своему сопернику. Даже в период двух актеров в самой ранней из дошедших до нас пьес, *"Супплиантах"*, хор пел пятьсот шестьдесят пять куплетов из тысячи семидесяти четырех, а корифей в дополнение к этому произносил девяносто куплетов. В шести из семи сохранившихся пьес Эсхила хоровой элемент составляет от трех пятых до половины всей пьесы. В *"Прометее"*, по особым причинам, он составляет лишь одну шестую часть. Влияние третьего актера видно из того, что у Софокла эта доля варьируется от одной четвертой до одной седьмой, а у Еврипида - от одной четвертой до одной восьмой.

Естественно, возникает вопрос, почему греческие драматурги так медленно увеличивали число актеров? Отчасти это объяснялось нехваткой гистрионных талантов, отчасти - трудностями в овладении драматической техникой диалога.

В дифирамбах и догреческой драме поэт был сам себе корифеем. Соответственно, когда Феспис вводил первого актера, он сам выступал в этом качестве, назначая корифеем другого. Так же поступали Фриних, Эсхил и другие драматурги того периода. Поскольку в то время еще не было отставных актеров и возможности пройти стажировку, очевидно, что ранние поэты должны были сами учить себя актерскому мастерству. На этом этапе никто, кроме драматурга, не мог стать актером, а актеров, соответственно, не хватало. Ситуация несколько улучшилась после того, как Эсхил ввел второго актера, поскольку, хотя поэты по-прежнему исполняли главные роли, у людей с природными гистрионными способностями появилась возможность развивать их и набираться опыта во второстепенных ролях. Ко времени Софокла актеров стало так много, что он мог увеличить число актеров, нанимаемых

каждым поэтом, с двух до трех и отказаться от личного участия в публичном представлении своих произведений. Считается, что причиной второго нововведения стал его слабый голос; но иногда он появлялся в сценах, где эта слабость не была большой помехой, например, как игрок на арфе в *"Фамирисе"* и как опытный игрок в мяч в *"Наусикаа"*. К 449 году до н. э. профессия стала настолько многочисленной, а ее авторитет - настолько признанным, что состязание трагических актеров стало ежегодным событием в программе городских Дионисий. Такой ход развития выявляет одну из причин длительного существования одно- и двухактерных сцен в греческой драме.

Теперь мы перейдем ко второй причине. В догреческий период серия лирических вопросов и ответов между хором и корифеем была ближайшим приближением к диалогу (см. с. 10, выше). С изобретением первого актера это взаимодействие вопросов и ответов, по-прежнему лирическое по форме, стало осуществляться актером и хором (включая корифея). Такой дуэт, получивший название *commus*, продолжал использоваться, особенно для диргеров, до тех пор, пока существовал хор. Однако параллельно с этим быстро развился нелирический обмен речевыми репликами между актером и корифеем. Но только с появлением второго актера стал возможен настоящий диалог в современном понимании. Однако поэты не сразу смогли в полной мере использовать даже эти простые ресурсы. Наш анализ *"Сторонников"* Эсхила (стр. 163 f., выше) показывает, что в двух случаях Данай молчал и не обращался к собеседнику во время разговора между другим актером и корифеем . Более того, приоритет использования заставлял драматургов отдавать диалогу актера с корифеем предпочтение перед диалогом актера с актером (см. с. 165 и далее, выше). Казалось, они не могли соединить эти два типа с помощью техники, которая задействовала бы все три лица одновременно. В трехактный период смущение богатства делало их беспомощность еще более поразительной. "A" мог вступить в диалог с "B", в то время как "C" оставался безучастным; затем с "C", в то время как "B" молчал; и, наконец, "B" и "C" могли беседовать, а "A" оставался пассивным. Часто переходы обозначены или длинные речи отделены несколькими более или менее пунктуальными стихами (обычно двумя), произнесенными корифеем. Этот тип не часто прорабатывается так полно, как я только что указал, но принцип иллюстрируется в меньшем масштабе почти в каждой пьесе. Сравните, например, *"Елену"* Еврипида, ст. 1186-1300, и *"Андромаху"*, ст. 547-766. Такое расположение, нет нужды говорить, далеко не соответствует подлинному триалогу или тетралогу. И все же мы не должны несправедливо осуждать эту практику. Греческие поэты нащупывали свой путь и не могли сразу достичь всех утонченностей. Даже у Шекспира и в современной драме, несмотря на столетия непрерывных экспериментов и многочисленные примеры превосходной техники, тандемное расположение диалогов все еще не редкость.

Полушаг вперед заключался в том, что молчаливый актер прерывал диалог каким-нибудь потрясающим высказыванием. Например, в *"Возлияниях"* Эсхила (458 г. до н. э.) обращение Клитемнестры к Оресту с мольбой о материнстве останавливает его в самом акте убийства, и он слабо обращается за советом к своему верному другу Пиладу. Тот звонко отвечает,

Откажись от половины завещания Локсия,

От слова Пифона и священной верности твоей?

Весь мир держать врагом своим, а не Небеса".

[ст. 900-903, перевод Уорра],

так же действенны, как если бы их произнес лично бог, и побуждают Ореста к смертельному поступку. Это единственные слова, которые Пилад произносит во всей трагедии. В другой

пьесе, входящей в ту же трилогию , "*Эвмениды"*, Эсхил использовал все возможности своих гистрионных средств: Орест, корифей, Аполлон и Афина участвуют в разговоре между ст. 746 и 753. Точно так же в *"Эдипе в Колоне"* Софокла Антигона, Эдип, Исмена и корифей говорят между ст. 494 и 506, а в *"Супплиантах"* Еврипида герольд, корифей, Адраст и Тесей делят между собой четыре реплики (ст. 510-13). Но, в конце концов, такие случаи сравнительно редки и редко распространяются на очень длинный отрывок.

В противоположность трагической практике Аристофан в последней четверти V века использовал в ансамблевых сценах не только трех, но иногда даже четырех комических актеров. Например, в *"Лисистрате"*, ст. 78-246, Калонис, Миррина, Лисистрата и Лампито ведут непрерывный разговор вполне в современной манере. В *"Лягушках"*, ст. 1411 и далее, Дионис, Эсхил, Еврипид и Плутон говорят друг с другом, хотя последние двое не обращаются друг к другу. В той же пьесе (ст. 555) Дионис произносит три слова, в то время как три других участника диалога присутствуют. При аналогичных обстоятельствах Псевдартаб вставляет два стиха (100 и 104) в *"Ахарнянах"*, а Трибаллус - части пяти стихов (1615, 1628 f. и 1678 f.) в *"Птицах"*. В этих отрывках комические корифеи не имеют речевых партий. Триалоги не так редки в Старой комедии, чтобы оправдывать их перечисление, и иногда они украшаются участием корифеев. Тем не менее, старая схема тандема все еще остается более распространенной, когда присутствуют три персонажа.

Таким образом, мы переходим от одной проблемы к другой: Почему такое несоответствие между техникой трагедии и комедии? Должны ли мы предположить, что комические драматурги были более умными художниками, чем их трагические собратья? Ни в коем случае. Комедия была более подвижной и быстрее реагировала на актуальные условия современной жизни; трагедия была более условной, никогда не могла полностью освободиться от власти традиции и лишь медленно ее модифицировала. Ситуация отчетливо проявляется в области метра. В ямбических триметрах, написанных Эсхилом, трехсложная замена (трибрах, анапест или дактиль) на чистый дисиллабический ямб встречается лишь однажды примерно в двадцати пяти стихах. В самых ранних пьесах Еврипида такие разрешения появляются один раз в шестнадцать стихов, но постепенно увеличиваются до максимума в каждом последующем стихе. [273] Напротив, в комедиях Аристофана они встречаются почти в каждой строке. Не следует думать, что Еврипиду потребовалась целая жизнь, чтобы научиться свободно использовать резолюции, или что он так и не смог добиться мастерства Аристофана. Не стоит также полагать, что Софокл, чьи ямбики похожи на эсхиловские, так и не смог овладеть этим приемом. В обоих случаях мы видим лишь власть, которую условности и традиции оказывали на трагедию. И те же самые влияния сказывались в сравнительно архаичной технике трагического диалога и не позволяли трагическим драматургам в полной мере использовать свои ресурсы.

Но были ли ресурсы трагических писателей столь же велики, как у комедиографов? Мы видели, как в греческой трагедии появлялись первые, вторые и третьи актеры. Есть ли основания полагать, что афинские трагики, следуя за комедиографами, когда-либо использовали большее число актеров? До недавнего времени отрицательный ответ на этот вопрос принимался без серьезных сомнений, но в 1908 году профессор Риз бросил вызов традиции. Три года спустя старую точку зрения стал отстаивать доктор Каффенбергер. Хотя ни один из них не смог полностью обосновать свои утверждения, дискуссия помогла прояснить ситуацию, более четко определить вопросы и действительно разрешить некоторые важные моменты. Во-первых, с 1844 года считалось само собой разумеющимся, что три актера - это максимум для старой комедии, равно как и для трагедии. Но только что

приведенные отрывки из Аристофана, казалось бы, решительно опровергают эту точку зрения, и все возражения против представления греческой трагедии только тремя актерами применимы к старой комедии с еще большей силой. Даже доктор Каффенбергер (*op. cit.*, pp. 9 f.) соглашается с этим выводом, и неоценимым результатом исследований профессора Риса является то, что он изгнал эту фазу темы из поля споров. Более того, они оба согласны с тем, [274] что четвертый актер, похоже, иногда требуется и для Новой комедии. Следует, однако, добавить, что доктор Граф (*op. cit.*, pp. 29 и далее) с этим не согласен. Но в любом случае вопрос ограничивается, пока речь идет о пятом веке, практикой в трагедии.

Можно сразу сказать, что если мы готовы признать, что греки использовали некоторые отчаянные приемы, то физически возможно поставить все дошедшие до нас трагедии с тремя актерами. Но эти методы настолько оскорбительны для современного чувства, что могут быть приемлемы только в крайнем случае. Лучше всего будет начать с того момента, где возможно сравнительное согласие, а именно с ранних пьес Эсхила, которые, по общему признанию, были предназначены только для двух актеров. Обнаруживают ли они какие-либо признаки этого ограничения?

Из анализа *"Суппликантов"* Эсхила на с. 164 читатель помнит, что Данай, объявив: "Я вернусь с помощниками и защитниками", удалился в 775 г.; после оды на сцену прибыл глашатай женихов (836 г.), но ему помешал войти аргивский царь (907 г.). Конечно, можно было бы ожидать, что Данай будет сопровождать царя, но на самом деле он появляется только в 980 году. Причина этого очевидна - Даная и герольда играет один и тот же актер, и, следовательно, первый может вернуться только после ухода второго в ст. 953. Более того, Эсхил попытался замазать этот недостаток, заранее сославшись на то, что Данай может медлить с распространением тревоги (ст. 730), а хор попросил царя прислать к ним отца (ст. 968 и далее), как будто его отсутствие было совершенно естественным. Этот случай учит нас четырем вещам: (1) Один актер мог исполнять несколько ролей; простота и одинаковость древних костюмов и легкость их снятия и надевания, а также использование актерами масок делали эту практику более осуществимой, чем у нас. Усердные классицисты просят нас не просто терпеть эту практику, но даже восхищаться ее результатами. Так, , когда один персонаж возвращается, чтобы сообщить о смерти другого, зрители должны были быть вдвойне тронуты, если они могли проникнуть сквозь маскировку гонца и по идентичности фигуры, телосложения и голоса узнать призрак, так сказать, ушедшего, который зримо стоял перед ними (!). [275] (2) Такая практика часто приводила к произвольному удалению персонажа с места действия и его вынужденному отсутствию там, где он, естественно, должен был бы присутствовать. (3) Придумывая для этого внутреннюю причину, поэт стремился скрыть или замаскировать свое уступчивое отношение к внешней необходимости. (4) Интервалы между уходом Даная и приходом герольда (ст. 776-836) и наоборот (ст. 953-80) дают представление о продолжительности времени, необходимого для такой смены ролей.

Дополнительную информацию можно почерпнуть из "*Прометея связанного"* Эсхила (см. с. 166 f., выше). (5) Для немых ролей, например, для роли Биа, могут использоваться дублеры. (6) Роль может быть разделена между светской фигурой и актером, как в случае с самим Прометеем. В силу природы вещей этот прием не часто используется; но аналогичный прием (*6a*) распространен: немые части роли отдаются немому, а говорящие - актеру. (7) Упорное молчание немых и дублеров, используемых в соответствии с принципами (5) и (*6a*), иногда крайне неудобно и трудно мотивируется. (*4a*) Интервал, необходимый для "молниеносного" перехода от одного персонажа к другому, гораздо короче, чем предполагают *Супплианты*. Шесть стихов и небольшая пауза в действии позволили актеру, изображающему Гефеста,

выйти через боковой вход после ст. 81 и занять позицию, чтобы говорить из-за деревянной фигуры Прометея в ст. 88. Этот вывод подтверждается некоторыми свидетельствами в переводе греческих комедий Плавта, где указано, что достаточно примерно тринадцати строк. [276]

Другие принципы можно почерпнуть из *"Персов"* Эсхила. Призрак Дария просит свою вдову встретить их сына Ксеркса, переодевшись, Атосса отвечает (ст. 849 и далее): "Я постараюсь встретить моего сына... и, - обращаясь к хору, - если он придет сюда раньше меня, утешьте его и проводите во дворец". Эти слова явно призваны подготовить нас к тому, что она не появится в развязке, и она действительно не появляется. Но поскольку в финальной сцене один из двух актеров отстранен, на первый взгляд кажется, что внешней причины для ее отсутствия нет. Очевидно, что Эсхил настолько высоко ценил роли Атоссы и Ксеркса, что хотел, чтобы их сыграл лучший из двух актеров - *главный герой*. Если бы Атосса появилась со своим сыном, ее должен был бы изображать другой актер, нежели в начальных сценах. Поэт предпочел несколько пожертвовать правдоподобием, чем так "разделить" роль Атоссы. Таким образом, мы должны заключить (8), что любой ценой звездные роли предназначались ведущему актеру, (9) что разделенных ролей следовало избегать, и (10) что иногда по чисто техническим причинам драматург неестественно убирал персонажа со сцены в некоторых сценах.

Если бы мы могли быть уверены, что финальная сцена *"Семи против Фив*" Эсхила подлинная, можно было бы вывести последний принцип. Главной поддержкой для обвинения в интерполяции является то, что эта сцена в пьесе с двумя актерами, очевидно, требует трех актеров. С т. 961 по т. 1004 Антигона и Исмена исполняют лирический дуэт; в т. 1005 входит вестник и беседует с Антигоной. Исходя из этой сцены, которую я склонен признать подлинной (см. с. 283, ниже), мы должны признать либо то, что внештатный сотрудник мог иногда исполнять короткую певческую (или речевую) партию, либо то, что герольд, стоя в боковом проходе, скрытый от зрителей и уже одетый для своей собственной роли, пел долю Исмены в дуэте, пока немая исполняла свою партию перед зрителями; в конце дуэта он быстро появился *in propria persona*. Хотя последняя альтернатива оскорбительна для сегодняшнего вкуса, она не беспрецедентна в анналах современной сцены. [277] В любом случае, одна из этих альтернатив является последним принципом (11), который можно извлечь из драмы двух актеров.

Теперь эти одиннадцать принципов настолько явно действуют в других греческих трагедиях, что возникает неопровержимое предположение, что некоторое ограничение (до трех или, в крайнем случае, до четырех актеров) применялось и к ним. Очевидно, что было бы неуместно рассматривать здесь каждую пьесу; я должен довольствоваться несколькими типичными иллюстрациями, а затем рассмотреть важнейшие случаи.

Чтобы отомстить за дочь, Менелай собирается убить ее соперницу (Андромаху) и сына последней, когда его прерывает прибытие Пелея, свекра Гермионы. Нет причин, по которым Менелай должен опасаться болтовни старика; тем не менее он внезапно оставляет Гермиону на произвол судьбы и уходит со словами:

Теперь, видя, что досуг мой не ждет,

Домой я отправлюсь; ведь не далеко от Спарты

Некий город есть, друг наш, бывалый,

Но теперь наш враг: против нее я пойду,

Ведя за собой своих воинов, и склоню ее под свою руку.

Как только все там упорядочится по моему разумению,

Я вернусь и т. д.

[Euripides *Andromache*, vss. 732 ff., Way's translation].

Конечно, ни одно оправдание не было менее убедительным, чем это! Неудивительно, что изобретательность профессора Верралла выстроила вокруг этого целое переосмысление пьесы. [278] Настоящая причина внезапного ухода слишком очевидна - Орест должен появиться (ст. 881), и для его роли нужен актер Менелая. Это пример принципов (1), (2) и (3).

Опять же, в *"Трахисских девах"* Софокла Лихас, Деянира и вестник присутствуют на сцене, когда Деянира видит Иоле в толпе пленников и задает ей вопрос (ст. 307 и далее). Иоле ничего не отвечает. Лихас объясняет ее отказ от ответа тем, что от горя и плача она не проронила ни слова с тех пор, как покинула родину (ст. 322 и далее). Поскольку три актера уже заняты в этой сцене, очевидно, что Иоле играет немая и не может говорить. Это иллюстрирует принципы (5) и (7).

В *"Оресте"* Еврипида до ст. 1245, когда он входит во дворец, Пилад свободно говорит. В ст. 1554 на сцену выходят Менелай, Орест, Гермиона и Пилад. Двух последних теперь играют немые, а третий актер появляется в роли Аполлона в сцене 1625. Орест угрожает убить Гермиону, и после тщетных попыток удержать его Менелай обращается к Пиладу с вопросом (ст. 1591): "Неужели и ты, Пилад, участвуешь в этом убийстве?" Что делать немому в таких обстоятельствах? Орест разрядил обстановку, сказав: "Его молчание дает согласие; моего слова будет достаточно". Несомненно, драматург хотел, чтобы вопрос Менелая создал иллюзию того, что Пилад мог бы говорить, если бы захотел, принципы (*6а*) и (7).

Еврипид избежал неловкого молчания такого рода в *"Ионе"*, оставив Ксута непредставленным в финальной сцене, где три актера выступают в других ролях. Ксутий уходит в последний путь в 675 стихе, собираясь устроить для своего новообретенного сына общественный пир, на котором сам хозяин странным образом отсутствует. Поэт заранее подготавливает нас к этому событию с помощью слов Ксута, обращенных к сыну и переданных слугой в ст. 1130 и далее: "Если я задержусь с жертвоприношением богам рождения" - тонкий предлог, "устройте пир перед собравшимися там друзьями", принципы (1), (2), (3) и (10).

Наконец, для представления своих *финикийских служанок* Еврипид должен был иметь ведущего актера с большими музыкальными способностями. Для такого исполнителя роли Иокасты и Антигоны были особенно приспособлены, и он, похоже, сыграл их обе, принцип (8). Пьеса открывается солилоквитом Иокасты, который удаляется на 87-й строфе. Тут же на крыше дворца появляется слуга и велит Антигоне задержаться на лестнице, пока он не убедится, что поблизости нет никого, кто мог бы увидеть ее и разнести скандальные слухи о ее неосторожности. Таким образом, появление Антигоны задерживается на пятнадцать стихов (ст. 88-102), которых достаточно, чтобы актер Иокаста перешел к новой роли - принципата (*4а*). Главная героиня продолжает играть обе роли без затруднений, за исключением ст. 1264 и далее. Здесь Иокаста вызывает свою дочь из дворца, и обе присутствуют во время ст. 1270-82, причем последняя говорит около шести стихов. Очевидно, что реплики Антигоны в этой короткой сцене должен был произносить один из подчиненных игроков, хотя такое разделение ролей нарушает эсхиловскую практику, см.

принцип (9). Возможно, в данном случае эта процедура была оправдана тем, что предыдущая и (по большей части) последующая партии Антигоны были полностью лирическими, в то время как ее немногие слова здесь написаны простым ямбическим стихом. Разница между поющим и говорящим голосом помогла бы скрыть временную замену другого актера. Правда, если поручить роли Иокасты и Антигоны разным актерам, то можно без труда распределить роли в этой пьесе между тремя актерами. Но для этого пришлось бы пренебречь своеобразной техникой начальных сцен, истинную внутреннюю сущность которой признавали еще древние комментаторы. [279]

Эти примеры отнюдь не исчерпывающие, но самое время обратиться к отрывкам, имеющим решающее значение для теории трех актеров. В *"Возлияниях"* Эсхила слуга только что сообщил Клитемнестре, что ее возлюбленный убит, и она восклицает: "Пусть кто-нибудь быстро даст мне топор, чтобы зарубить им мужчину" (ст. 889). Надо полагать, что раб тут же уходит, чтобы выполнить ее приказ. Она произносит еще две строчки, и Орест входит. Они разделяют еще семь строк, и цель Ореста начинает колебаться, когда он замечает входящего Пилада и спрашивает: "Пилад, что мне делать? Уклониться от убийства матери?" Захватывающий ответ Пилада уже цитировался (ст. 900-902; см. с. 170, выше). Между строфами 886 и 900 у нас четыре говорящих персонажа и, следовательно, четыре действующих лица, если только слуга не превратится в Пилада в течение девяти строк , строфы 891-99. Это было бы действительно "молниеносным" изменением (*4a*), и неудивительно, что оно было оспорено. Тем не менее, древние схолиасты принимают его, и я не думаю, что мы имеем право считать его невозможным, тем более что переход происходит всего лишь от одного мужского персонажа к другому.

Трудность другого рода представляет *"Андромаха"* Еврипида. Менелай, Андромаха и ее сын, Молосс, говорят (или поют) непосредственно перед вступлением Пелея в сцене 547. Поскольку ни один из предыдущих ораторов не удалился, а Пелей сразу же начинает говорить, на первый взгляд может показаться, что перед нами бесспорно четыре действующих лица. Не так, отвечают защитники традиционной точки зрения, ибо важно, что Молосс становится совершенно немым после того, как входит Пелей. Поэтому нам предлагают поверить, что Молосса все время играл немой, а актер, который сейчас должен появиться в роли Пелея, произносил из-за кулис слова, принадлежащие Молоссу, а немой выполнял только жесты. Мы уже находили поддержку подобным вещам в предполагаемой сцене *"Семи против Фив"* Эсхила, принцип (11), вторая альтернатива (стр. 175 f.). Но нас просят пойти дальше и поверить, что так было всегда, когда дети, казалось, пели или говорили на греческой сцене; [280] и в подтверждение этого указывают, что всякий раз, когда дети играют роль, как в *"Альцестисе"* Еврипида, ст. 393 и далее, и *"Медее"*, ст. 1271 и далее, один из актеров всегда уходит со сцены и доступен для этой цели. Самый сложный пример этой проблемы был недавно обнаружен во фрагментах *"Гипсипилы"* Еврипида, ст. 1579 и далее [281] Героиня и Амфиарай беседуют с начала фрагмента до ст. 1589, где последний делает свой выход. Две прощальные строки (ст. 1590 и далее) обращены к нему и отнесены папирусом к "детям Гипсипила". Более того, они имеют такой характер, что по одной строке должно быть произнесено каждым из двух юношей. Далее *один* из них разговаривает со своей матерью, пока в стихе 1632 не появляется Тоас, который также играет свою роль. Таким образом, если роли детей исполняют актеры, то в двух последовательных сценах требуется четыре актера. Единственная альтернатива - предположить, что мальчиков изображали немые, а актер Тоас, уже одетый для интроита в ст. 1632, произносил их реплики из-за кулис. В этом случае один юноша произнес бы двенадцать реплик, а другой - одну, *но другим голосом*.

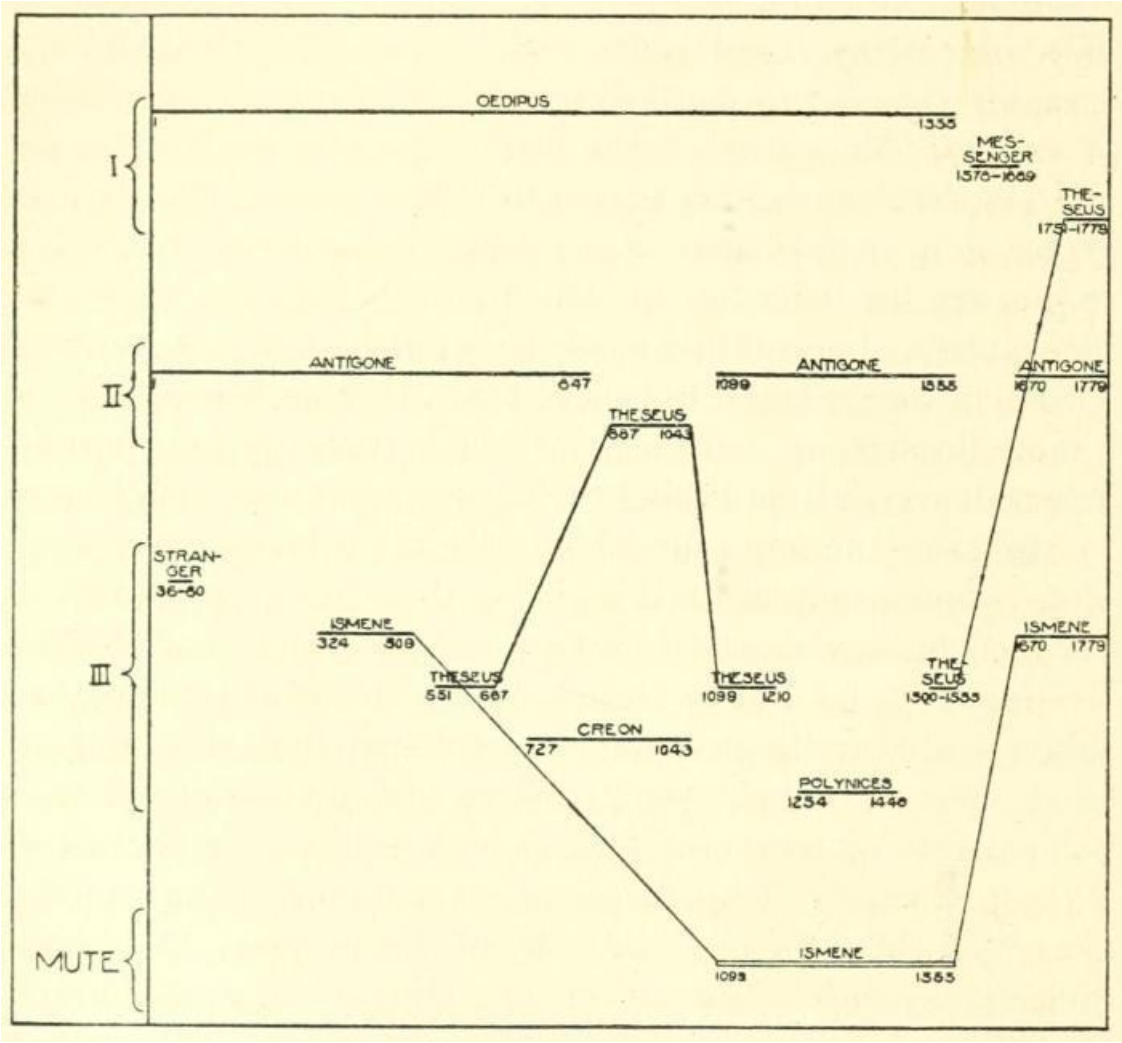

Рис. 67.- Распределение ролей между актерами в *"Эдипе при Колонусе"* Софокла

Но самая неразрешимая пьеса - *"Эдип в Колоне"* Софокла. Антигона и Эдип находятся на сцене непрерывно в течение первых восьмисот сорока семи стихов (последний - до 1555 года), а третий актер последовательно появляется в роли незнакомца, Исмены, Тесея и Креона (рис. 67). До сих пор не было никаких трудностей, но в этот момент Креон надеется довести Эдипа до времени , объявив, что его стражники уже схватили Исмену (за кадром) и теперь утаскивают Антигону. Креон угрожает увести и Эдипа, но в стихе 887 появляется Тесей и предотвращает дальнейшее возмущение. Заметим, однако, что при наличии только трех актеров Тесея теперь должен изображать актер Антигоны, тогда как раньше его представлял актер, исполняющий роль Креона. Такое разделение роли прямо противоречит эсхиловской практике, принципу (9), и в данном случае не имеет того оправдания, которое было у Еврипида при разделении роли Антигоны в *"Финикийских девах"* (с. 178, выше). Ведь второй актер Тезея участвует в диалоге более активно, чем ее, и его реплики - прозаические, в то время как в ее партии один актер был полностью прозаическим, а другой - (почти) полностью лирическим. Но впереди еще есть и другие препятствия. В ст. 1043 Креон и Тесей удаляются; после хоровой оды Антигона, Тесей и Исмена вновь присоединяются к Эдипу (ст. 1099). Поскольку Исмена теперь не говорит, ее, очевидно, играет немой, принцип (*6а*). Предположительно, двух других представляют те же актеры, что и в начале, хотя этот второй перенос роли Тесея удваивает шансы зрителей заметить смену. Единственная альтернатива, однако, - разделить в этот момент и роль Антигоны. Тесей удаляется в ст. 1210 и вновь появляется в ст. 1500, а его актер в это время изображает Полиника (ст. 1254-1446). В ст. 1555

все персонажи уходят. В заключительном акте с 1578 по 1669 гг. на сцене находится вестник. Поскольку сразу после этого (ст. 1670) появляются Антигона и Исмена, следует предположить, что их играют те же актеры, что и в начале, а вестником стал Эдип. В ст. 1751 Тесей делает свой последний вход, на этот раз в лице актера Эдипа, так что эта важная роль исполняется по очереди каждым из трех актеров! Это означает, что роль Тесея разделена дважды. Можно также разделить его роль и роль Исмены (или Антигоны) по одному разу, или разделить его роль один раз и попросить последнего актера в этой партии спеть из-за кулис те несколько слов, которые достаются Исмене перед последним выходом Тесея, principle (11). С другой стороны, хотя четвертый актер и устранил бы все эти трудности, у нас не было бы объяснения сложной системе входов и выходов и странному молчанию Исмены в ст. 1099-1555, особенно в ст. 1457-99 (см. с. 187, ниже).

Я не считаю возможным делать категорические выводы из данных, рассмотренных в последних пятнадцати параграфах. Но, на мой взгляд, техника почти каждой трагедии объяснима только при условии, что постоянных актеров было не более трех; и, как я уже говорил в начале, физически возможно поставить каждую пьесу с таким количеством. Однако в случае с несколькими пьесами это ограничение накладывает практику, которая настолько возмущает современное эстетическое чувство, что мы инстинктивно жаждем какого-то выхода. Согласно поздним и ненадежным свидетельствам, дополнительного исполнителя называли *парахорегемой*. Это название указывало на то, что он был дополнительной статьей расходов для человека, который финансировал пьесы каждого поэта (хорегуса, см. с. 186 и 270 и далее, ниже), и, следовательно, его занятость определялась богатством или щедростью последнего. Но действительно ли трагические драматурги могли иногда пользоваться услугами такого статиста, и если да, то на каких условиях и как, - это вопросы, на которые при нынешнем состоянии наших знаний можно дать лишь гипотетические ответы. Следует, однако, признать, что нехватка актеров в ранние времена привела, как мы только что видели, к условностям постановки, которые, возможно, впоследствии были приняты как часть традиции, какими бы ненужными они ни стали. Техника композиции также, на мой взгляд, ясно показывает, что дополнительные исполнители, если таковые действительно привлекались, не были наравне с остальными тремя и не использовались свободно на протяжении всей пьесы, а просто декламировали или пели несколько строк в те кризисные моменты драматической экономики, которые были вызваны ограничением числа постоянных актеров.

Теперь мы выяснили, почему диалоговая техника трагедии была более ограниченной, чем комедии, но остается еще один вопрос. Почему количество актеров в трагедии обычно или всегда ограничивалось тремя, в то время как в комедии нередко было четыре актера? Пока поэты сами играли, у государства не было повода вмешиваться в подбор актеров. И такая ситуация, естественно, сохранялась бы еще некоторое время после того, как пьесы были представлены в основном или полностью одними актерами - поэты все равно оставались бы в ответе за это дело. На самом деле нет никаких оснований полагать, что государство вмешалось в этот процесс до учреждения конкурса трагических актеров на городских Дионисиях в 449 году до н. э. Это предположение дает наилучшее объяснение некоторым древним сообщениям. Например, говорят, что Эсхил использовал Клеандра в качестве первого актера, а затем соединил с ним Майнниска, а Софокл постоянно использовал Тлеполема. Какая бы правда или ошибка ни скрывалась за этими утверждениями, они подразумевают, что в первой половине пятого века выбор актеров оставался исключительно за поэтами. То же самое подразумевается и в том факте, что второй и третий актеры были введены Эсхилом и Софоклом соответственно. Поэты должны были сделать эти добавления по собственной инициативе. Ведь государство не могло проявить пристрастность,

предоставив Софоклу, например, больше актеров, чем было предоставлено другим драматургам на том же конкурсе; а если бы им всем одинаково дали увеличенное число, то не было бы причин приписывать кому-то из них это нововведение. Государство, должно быть, взяло на себя надзор за гистрионными особенностями драматических состязаний в то же время, когда учредило приз для актеров, то есть в 449 году до н. э. А поскольку трагедии этого периода представлялись тремя актерами, это число выкристаллизовалось и в дальнейшем никогда не превышалось в трагедиях, насколько это было возможно для государства. Трагедии были добавлены в программу Ленеев, и одновременно с этим, около 433 года до н. э., на этом фестивале был учрежден приз для трагических актеров. Естественно, что условное число трагических актеров перешло из более старого конкурса в новый. В комедии, однако, развитие и традиции были совершенно иными (см. с. 52 f., выше). Примитивные комедии в Аттике исполнялись двойным хором хореутов, которые представляли собой недифференцированную толпу и не имели индивидуальных ролей, а пели (или говорили) поодиночке, антифонами или в унисон. Незадолго до 450 г. до н. э. в противовес хореутам были введены регулярные актеры, и Кратин, подражая современной трагедии, установил их число на уровне трех. Однако хореуты еще долгое время не могли полностью отказаться от прежней свободы и самоуверенности. Поэтому неудивительно, что число исполнителей не осталось на уровне трагической нормы. Тот факт, что конкурс комических актеров был учрежден в Ленее только в 442 году до н. э. (а в городских Дионисиях - только в 325 году до н. э.), позволил этой реакции проявить себя с небольшим интервалом, прежде чем использование стало узаконенным. Таковы причины того, что в комедии число актеров было менее ограничено, чем в трагедии.

На протяжении примерно столетия, начиная с 449 г. до н. э., государство ежегодно привлекало трех трагических протагонистов, которые по жребию назначались трем поэтам, состязавшимся с пьесами. Каждый протагонист, по-видимому, нанимал своих подчиненных актеров (дейтерагониста и тритагониста) и с их помощью представлял все пьесы (в городских Дионисиях три трагедии и одну сатирическую драму), которые его поэт сочинил для этого случая. Актер, победивший в конкурсе каждого года, автоматически получал право выступать в следующем году. Два других протагониста, возможно, выбирались путем предварительного конкурса, как, например, для комических актеров в последний день Антестерии. Эти правила, *mutatis mutandis*, применялись также к конкурсу комических актеров и к трагическим и комическим конкурсам в Ленее. Так, на Ленее 418 года до н. э. Каллиппид выступал в двух трагедиях Каллистрата, а Лисикрат - в двух пьесах другого драматурга. И следует отметить, что если Каллиппид получил приз за актерское мастерство, то Каллистрат потерпел поражение в конкурсе трагедий. Это, должно быть, представляло значительную трудность, так как шансы актера должны были значительно ухудшиться из-за того, что он должен был представить некачественную серию пьес, а поэт, в свою очередь, должен был пострадать из-за некачественного представления своих драм. Но где-то в IV веке, когда от драматургов уже не требовали писать пьесы о сатирах (см. с. 199, ниже), была введена более справедливая система. Теперь каждый из главных героев по очереди исполнял одну из трех трагедий каждого поэта, причем гистрионский талант, имевшийся в распоряжении каждого драматурга, был, таким образом, совершенно одинаков. Например, на городских дионисиях 341 года до н. э. (рис. 76) победил Астидамас; его *Ахилла* играл Феттал, его *Атамаса* - Неоптолем, а его *Антигону* - Афинодор. Те же актеры представили три трагедии Эварета и трагедии третьего драматурга. В этом случае победил Неоптолем; год спустя, при аналогичных условиях, он потерпел поражение от Феттала.

Мы видели, как медленно актеры превращались в профессию, отличную от поэтов. В более позднее время, однако, они прочно организовались в гильдии под названием

"дионисийских художников" (οἱ ἀμφὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται). Их самый сильный "союз" (κοινόν или σύνοδος) находился в Афинах и был самым ранним (IV век до н. э.). Другие располагались в Фивах, Аргосе, Теосе, Птолемаисе, на Кипре и во всех частях грекоязычного мира. Уже в V веке странствующие труппы представляли на сельских фестивалях пьесы, получившие широкое признание в Афинах. По экономическим соображениям и игрокам, которым приходилось делить свое вознаграждение, и нанимавшим их общинам было выгодно, чтобы эти странствующие труппы были как можно меньше и, соответственно, чтобы их репертуар ограничивался пьесами, которые могли быть исполнены минимальным количеством актеров. С организацией гильдий представление драм "в провинции" или даже на важных фестивалях перешло бы к ним; и те же экономические причины, что и раньше, ограничили бы число игроков в труппе. Есть основания полагать, что обычная труппа во времена *technitae* состояла из трех актеров. [282] Надписи к сотерическому фестивалю в Дельфах за 272-269 гг. до н. э. включительно содержат названия десяти трупп трагических актеров и двенадцати - комических. Эти артисты принадлежали к афинской гильдии, и в каждом случае в труппе три имени. Нет причин сомневаться, что такое количество было принято и в бродячих труппах дотехнического периода. Некоторые утверждают, что уже в V веке четвертый актер назывался парахорегемом, как дополнительная нагрузка на хорега (см. с. 182, выше). Но профессор Риз считает весьма вероятным, что этот термин возник во времена technitae. Ведь в более позднем употреблении *choregein* (χορηγεῖν) в большинстве случаев означало уже не "оплачивать расходы хора", "выступать в роли хорега", а просто "обеспечивать" без какой-либо ссылки на хорегическую систему вообще. Парахорегема, таким образом, означала бы "то, что предоставляется в дополнение", "дополнительное". Иными словами, если городские власти заключали с союзом контракт на одну или несколько трупп для драматического фестиваля, им предоставлялись трехактные труппы; но если они хотели увидеть какую-нибудь пьесу с четырьмя актерами или избежать неточностей, возникающих из-за разделения или неудачного дублирования ролей (см. с. 191 f., ниже), они могли *за дополнительную плату* обеспечить парахорегему в виде четвертого актера и таким образом удовлетворить свои желания. Таким образом, согласно любой из интерпретаций, этот термин может означать*, в частности,* четвертого актера, но существуют большие различия в теории обстоятельств и ситуации, которые породили это значение.

Поскольку дошедшие до нас пьесы относятся исключительно к пятому и четвертому векам, размер трупп, предоставляемых гильдиями, не мог оказать на них никакого влияния. Но вполне возможно, что драматурги более поздних времен сознательно адаптировали свою технику к потребностям последующего представления в таких труппах. Например, количество персонажей, которые могут участвовать в диалоге, естественно, не может превышать число актеров, имеющихся в распоряжении поэта. Как бы ни обстояли дела раньше, в эпоху техницизма их было три. Поэтому если техницизм и не породил, то, по крайней мере, закрепил так называемый эстетический закон, согласно которому если четвертый персонаж присутствует при разговоре трех других, он должен молчать. Это правило выражено Горацием [283] в словах: "Пусть никто из четвертых не стремится говорить", и оно часто упоминается писателями александрийского и римского периодов. Схолиасты принадлежат к этому времени, и их комментарии часто свидетельствуют о попытке навязать эстетический закон драмам пятого века. Трудности, с которыми столкнулись писатели V века в освоении даже трехчастного диалога (см. с. 170), придают такой попытке обманчивую объективность. В трагедии обычное ограничение числа действующих лиц тремя делает задачу особенно легкой, но даже здесь закон соблюдается лишь поверхностно. Ведь корифей часто так свободно участвует в разговоре действующих лиц (см. с. 164 f. и 169 f., выше), что только из вежливости его можно назвать трехчастным диалогом. В римских трагедиях Сенеки, напротив, корифей никогда не говорит, если

присутствует более одного актера. [284] Профессор Риз отнес бы этот эстетический закон к временам пятого века, но доктор Каффенбергер (*op. cit.*, pp. 22 f.) справедливо возражает. Он указывает, что в *"Эдипе в Колоне"* Софокла, ст. 1099-1555, Эдип, Антигона и Исмена постоянно присутствуют, но Исмена не произносит ни слова. В чем причина этого молчания? В сценах 1099-1210 и 1500-1555 присутствует Тесей, а в сценах 1249-1446 - Полиникс. Поэтому в этих сценах можно объяснить молчание Исмены на основе эстетического закона. Но в ст. 1447-99 Эдип и две его дочери остаются одни, а Исмена по-прежнему молчит. Следовательно, эстетическое объяснение в этот момент рушится, и мы должны придерживаться нашего предыдущего вывода (см. с. 181 f., выше), что на протяжении всех этих сцен Исмена олицетворяется немой. Более того, раз Эдип запрещает дочерям разделить с ним его последние минуты, почему поэт не позволяет ему расстаться с ними на сцене, а не прибегает к рассказу вестника (ср. ст. 1611 и далее)? Ответ очевиден. В такой ситуации Исмене просто *необходимо было* говорить, и немой не смог бы сделать это за нее. Более того, нет никаких эстетических причин, по которым закон не должен быть столь же обязательным в комедии, как и в трагедии. Тем не менее, комедии пятого века бесспорно нарушали его, а возможно, и комедии четвертого века (см. с. 171-73, выше). Поэтому, если трагедия была более щепетильной, то, должно быть, потому, что ее актеры были менее многочисленны. Но на самом деле жесткое правило установилось только в эпоху technitae и их трехактных трупп. Тем не менее, грамматики в результате внимательного изучения аттической драмы ухватились за соблюдение закона в трагедии V века и, как правило, в Новой комедии, на которую большое влияние оказал Еврипид, как за основание для того, чтобы отнести эту практику к более раннему происхождению. За исключением одной сцены, Сенека всегда соблюдал закон. [285] Но когда Плавт и Теренций попытались перенести Новую комедию на итальянскую почву, они столкнулись с трудностями. Именно использование масок позволило греческим драматургам молниеносно переключать актеров с одной роли на другую. Но на римской сцене маски появились лишь в следующем веке. Поэтому, даже если бы греческие комедии были переведены без изменений, было бы совершенно невозможно представить их в Риме с тремя или четырьмя актерами (без масок). Поэтому Плавт и Теренций, по-видимому, нанимали пять или шесть исполнителей, а иногда и больше, а затем продолжали использовать их, чтобы удовлетворить римское стремление к зрелищным эффектам. Объединив греческие пьесы в одну латинскую версию (используя технический термин, "загрязнив" их) и свободно изменяя их, они создали множество сцен, в которых четыре или пять человек участвуют в одном и том же диалоге.

Тот факт, что женские роли в елизаветинской драме исполняли мальчики, использовался для объяснения любви елизаветинских героинь к переодеванию в мужские наряды. А вот греческий театр, как и греческий, не знал актрис - все роли, независимо от пола, исполняли мужчины. Можно ли проследить какие-либо последствия этой практики в сохранившихся пьесах? Прежде всего, греческая драма также была знакома со зрелищем, когда исполнители мужского пола выдавали себя за женщин, переодетых мужчинами; см. роль Мнесилоха в *"Женщинах в Фесмофории*" Аристофана, хор и несколько персонажей в *"Женщинах в совете"* того же автора . Но в греческом театре это явление было слишком редким, чтобы быть значимым. Во-вторых, часто замечается, что героини греческой трагедии, как правило, лишены женской нежности и рассеянности и склонны к таким мужским чертам, как смелость, инициативность и уверенность в себе. С другой стороны, женщины, играющие роли в комедии, обычно либо имеют испорченную репутацию, либо неприятны по характеру - куртизанки, восхищенные девы, строптивицы, ругательницы, ревнивые жены, интригующие свекрови и т. д. [286] Эти факты, несомненно, являются следствием многих факторов. Например, в трагедии скромный тип женщины-фиалки не нашел прямого применения, а резкое разграничение между драматическими жанрами (см.

с. 201, ниже), как правило, препятствовало их косвенному использованию в сценах, призванных лишь ослабить трагический накал основного сюжета. Точно так же социальные условия, должно быть, во многом способствовали исключению женщин с безупречной репутацией и привлекательными годами с комической сцены (см. с. 277-79, ниже). Тем не менее, когда все сказано, я считаю вполне возможным, что представление женщин актерами-мужчинами было частично ответственно за такой выбор и за разграничение женских ролей. По крайней мере, исполнителям-мужчинам, должно быть, было гораздо легче изображать такие типы женщин. Наконец, если детей представляли только в пантомиме, а их слова произносил взрослый актер из-за кулис (см. с. 179 и далее, выше), мы можем понять, почему у девочек никогда не было говорящих ролей и почему слова, вложенные в уста мальчиков, часто были слишком взрослыми для них. Компетентный критик заявляет: "Дети Еврипида поют не то, что подобает детям в предполагаемых обстоятельствах, а то, что поэт чувствовал к детям и к ситуации. В частности, песня мальчика над мертвым телом матери в *"Алкестиде"* - одна из грубейших ошибок в его обрисовке". [287] Этой ситуации тоже можно найти несколько объяснений, но кто станет отрицать, что практика декламации детских партий взрослыми принадлежит к их числу?

Во Франции суд принуждал актеров к развлечениям, а церковь проклинала их за подчинение. В Риме актеры были рабами или вольноотпущенниками и принадлежали к отбросам общества. Только в Греции профессия актера не была заклеймена позором. Как мы уже видели (с. 131 и далее, выше), актеры были активными участниками религиозной службы, и во время фестивальных представлений их лица были квазисакросанкретными. Как таковые, они имели право на высочайшее уважение и пользовались им, а их профессия считалась почетной. Поэтому они часто становились доверенными лицами и помощниками королевских особ и имели немалое влияние на политику своих родных земель. В частности, путешествуя от двора ко двору, они часто выступали в качестве посредников в дипломатических переговорах. Так, Эсхин, бывший актор, был почти столь же влиятелен в афинской фракции, которая поддерживала македонцев, как и Демосфен в той, которая выступала против них. И хотя последний в своих речах часто насмехался над театральной карьерой Эсхина, это происходило не из-за его профессии как таковой, а потому что Демосфен утверждал, что он был неудачлив в ней. Эсхин и Аристодем, другой актер, дважды отправлялись послами из Афин к Филиппу, царю Македонии, с которым последний был *persona gratissima*. Феттал был особенно любим Александром Македонским, который отправил его в качестве эмиссара, чтобы устроить его брак с дочерью карийского сатрапа. Когда Феттал потерпел поражение от Афинодора в Тире в 332 году до н. э., Александр сказал, что он предпочел бы потерять часть своего царства, чем видеть поражение Феттала. Эти люди были современниками Аристотеля, который в своей *"Риторике"* утверждал, что в его время на драматических состязаниях актеры стоили больше, чем поэты. [288] Часто упоминаются огромные гонорары, которые они получали. В свете всего этого неудивительно, что они присваивали себе множество вольностей. Аристотель утверждает, что Теодорус всегда настаивал на том, чтобы быть первым актером в пьесе, несомненно, по принципу, аналогичному тому, который упоминает мистер Уильям Арчер [289]: "Там, где желают придать одному персонажу особое значение и преобладание, он должен, по возможности, быть первой фигурой, на которую падает взгляд зрителей..... Одиночный выход Ричарда III придает его фигуре рельефность, которой нельзя было достичь никаким другим способом". Этот анекдот может означать лишь то, что Теодорус взял на себя роль первого персонажа, пусть и незначительного, чтобы первым появиться на сцене. Но некоторые считают, что он действительно переделал пьесы так, чтобы персонаж, которого он должен был сыграть,

появился первым. Однако даже если исходить из первой гипотезы, иногда могли потребоваться небольшие изменения. Например, если бы он хотел изобразить Антигону в такой пьесе, как *"Финикийские девы"* Еврипида, и если бы не было отрывков, подобных ст. 88-102, чтобы актер мог перейти от Иокаста, открывающего трагедию, к Антигоне (см. с. 177 и далее, выше), то, возможно, самым простым решением было бы вставить несколько таких строк для этой цели. Но как бы ни обстояли дела в случае Теодора, можно не сомневаться, что актеры иногда допускали подобные вольности с их драматическими средствами. Чтобы исправить это злоупотребление, Ликург, который был министром финансов Афин в последней трети IV века до н. э. и "достроил" театр (см. с. 69, выше), как говорят, приказал предоставить государственные копии старых пьес, от которых актерам не разрешалось отклоняться; и Ликон был оштрафован на десять талантов, которые заплатил Александр, за интерполяцию одной строки в комедии.

Естественно, большинство актеров были приспособлены к определенным типам персонажей. Так, Никострат был наиболее успешен в роли гонца, Теодорус - в женских ролях и т. д. Интересное значение ролей, которые исполнял Аполлоген, актер III века, было признано лишь недавно. В Аргосе он изображал Геракла и Александра, в Дельфах - Геракла и Антея, в Додоне - Ахилла и т. д., кроме того, он одержал победу в боксе в Александрии. Очевидно, этот актер был драчуном, для которого тщательно подбирались роли и пьесы, позволяющие наилучшим образом продемонстрировать его телосложение и силу. Эти особые пристрастия и достижения актеров , а также их физические качества должны были часто мешать постоянному дублированию и случайному разделению ролей, как того требовало ограниченное количество игроков. Профессор Риз хорошо использует эти моменты в качестве аргумента против трехактного ограничения в трагедии пятого века. [290] Но в таких вопросах обычай имеет огромное значение; мы не можем быть уверены, в какой степени греки были оскорблены нарушениями такого рода. На мой взгляд, такие соображения недостаточно сильны, чтобы разбить аргументы, вытекающие из драматической техники (см. с. 173-82, выше).

Я не должен завершать эту главу, не сказав несколько слов о том, как деление на акты возникло из чередования хоровых од и гистрионных пассажей в античной драме. Самые ранние трагедии, такие как *"Подвижники* и *персы*" Эсхила, начинались с вступительной песни хора, которая называлась *парод*. В более поздних пьесах было принято, чтобы один или несколько актеров появлялись перед хоровым пародезом в так называемом *прологе*. Первый известный нам случай такого появления - в *"Финикийских женщинах*" Фриниха (476 г. до н. э.). После парода наступает чередование гистрионных сцен (*эпизодов*) и хоровых од (*стасимов*), завершающееся гистрионным *исходом*. Это нетехнические определения и не охватывают всех вариаций типа, но для нынешних целей их достаточно. Так, "*Прометей, связанный"* Эсхила делится на следующие части: пролог, ст. 1-127; парод, ст. 128-92; первый эпизод, ст. 193-396; первый стасимон, ст. 397-435; второй эпизод, ст. 436-525; второй стасимон, ст. 526-60; третий эпизод, ст. 561-886; третий стасимон, ст. 887-906; эксод, ст. 907-1093. Хотя число стасимов (и эпизодов) чаще всего равнялось трем, как в данном случае, изначально не существовало жесткого правила на этот счет. В нескольких пьесах было четыре стасима и четыре эпизода, а в *"Антигоне"* Софокла - по пять. Поэтому в нормальной трагедии, такой как *"Прометей"*, число гистрионных частей должно быть пять - пролог, три эпизода и исход. В ранних пьесах, в которых не было пролога, гистрионное деление сократилось до четырех - трех эпизодов и исхода. В нескольких поздних пьесах, напротив, они увеличиваются до шести, а в *"Антигоне"* - до семи. По мере того как отсутствие связи между хором и сюжетом усиливалось, а размер и значение хоровых од уменьшались (см. с. 126 f., 136-49 и 168, выше), появлялось все больше поводов игнорировать хоровые элементы

и концентрировать внимание на гистрионных подразделениях. Развитие комедии привело к аналогичным результатам. Композиция Старой комедии уже обсуждалась (см. с. 40 f., выше). Пока сохранялись агон и парабасис, структурные различия между трагедией и комедией были очевидны; но с исчезновением этих черт в начале IV века (см. с. 42 f., выше) быстро происходила ассимиляция двух жанров. Более того, по мере того как деятельность комического хора ограничивалась *антрактами*, а его развлечения становились настолько чуждыми сюжету, что в рукописях их уже не писали, а лишь обозначали ΧΟΡΟΥ (см. с. 147 и далее), тенденция игнорировать хоровой элемент в пользу гистрионного становилась все более выраженной. Теперь количество гистрионных отделов в Старой комедии и Новой комедии ограничивалось пятью еще реже, чем в трагедии. И ни в одном из этих литературных жанров не было больше причин для такого ограничения, будь то по историческим или техническим причинам, чем в современной драме. В любой период такая деталь зависит или должна зависеть исключительно от требований сюжета, выбранного для драматического представления. Тем не менее, поскольку гистрионных частей в трагедии обычно было пять, а комедия все больше и больше подпадала под господство трагедии, в конце концов был установлен жесткий принцип для трагедии и комедии, согласно которому каждая пьеса должна содержать пять актов, не больше и не меньше; ср. произнесенное Горацием: "Пусть пьеса не опускается до пятого акта и не выходит за его пределы".

Следует заметить, однако, что наше английское слово "act" создает в этой связи обманчивое впечатление. Греческое слово было просто "часть" (μέρος) и обозначало всего лишь деление пьесы, определяемое хоровым *дивертисментом*, написанным или интерполированным. Эти "части", таким образом, зависели от более или менее случайной и бессистемной деятельности хора, и часто для того, чтобы составить акт в современном понимании, требовалось два или три таких акта. Иными словами, современное представление об акте как о неотъемлемой части истории, обозначающей определенный этап в развитии сюжета, по большей части еще не было развито, особенно в комедии.

Выравнивающий эффект правила пяти актов виден в современных изданиях Плавта и Теренция. Несомненно, что ни четыре, ни какое-либо другое фиксированное количество пауз не использовалось на премьерных представлениях произведений этих драматургов. В некоторых случаях они, по-видимому, представлялись непрерывно, без хоровых интермедий и пауз в тех местах, где в греческих оригиналах были *entr'actes*. Из этого, однако, не следует делать вывод, что Плавт и Теренций не знали, где начинаются и заканчиваются акты или "части". Если бы не другая причина, то повторение ΧΟΡΟΥ по крайней мере в большинстве греческих комедий, которые они переводили и адаптировали, не позволило бы им быть невежественными в этом вопросе, поскольку, по моему мнению, насколько паузы были вставлены в римские представления, они совпадали с соответствующими точками разделения в греческих пьесах. Но я не имею в виду, что латинские паузы всегда были столь же многочисленны, как и греческие; по моему мнению, из-за загрязнения и других модифицирующих влияний их было неизменно меньше. Более того, когда эти комедии были впервые опубликованы для читающей публики, в рукописях, похоже, не было никаких указаний на разделение актов. Однако уже через столетие после смерти Теренция приверженцы пятиактной догмы пытались навязать его произведениям свою прокрустову теорию. Более поздняя попытка такого рода сохранилась до нас в комментарии Доната (IV век н. э.) и перешла в печатные издания с некоторыми изменениями около 1496 года н. э. Точно так же ученые эпохи Возрождения, одержимые традицией того, что стало считаться незыблемым законом, принялись делить каждую из двадцати пьес Плавта на пять актов; см.

издание Пия 1500 года н. э. Деление у обоих поэтов не опирается достаточный авторитет и легко показать, что оно неверно. Однако, к сожалению, теперь невозможно восстановить акты в том виде, в каком они были известны их латинским авторам. Однако если мы вернемся к греческой терминологии, то сможем получить несколько более определенные результаты, хотя и в этом случае согласие возможно не во всех случаях. Технические критерии, имеющиеся в нашем распоряжении, указывают на то, что первоначальное количество "частей" (μέρη) в этих комедиях варьировалось от двух-трех до семи-восьми.

Но Аристофан был в то же время драматургом, претендующим на приз, и не хотел отторгать большую часть своей аудитории.- Т. Г. Такер.

ГЛАВА IV
ВЛИЯНИЕ ОРГАНИЗАЦИИ ПРАЗДНИКОВ [291]

Мы уже видели, что представление пьес в Афинах ограничивалось двумя праздниками Диониса, и время начала представления различных драматических жанров на каждом из них было указано (см. с. 119 f., выше). Поскольку Ленея приходилась на конец января (Гамелион), когда навигация еще не считалась полностью безопасной, на ней присутствовало мало посторонних, и, как следствие, этот праздник становился более частным и интимным, больше похожим на семейное собрание афинян в одиночестве. Городские Дионисии, напротив, проходили в конце марта (Элафеболион), когда союзники привыкли посылать в Афины свою дань и город был переполнен гостями со всех концов греческого мира. В результате это событие было более космополитичным, чем другие, и все усилия были потрачены на то, чтобы сделать его как можно более великолепным. Все это объясняет один эпизод из жизни Аристофана. В 426 году до н. э. в Дионисии были поставлены его *"Вавилоняне"*, в которых он представил афинское государство как мельницу, где союзники страдают от тиранических поборов Клеона, ее управляющего. Клеон подал в сенат заявление (εἰσαγγελία) с обвинением в величественном преступлении, отягченном тем, что оно было совершено в присутствии посторонних (παρόντων τῶν ξένων). Поэтому в своей следующей пьесе, *"Ахарняне"*, поставленной в Ленее в 425 году до н. э., Аристофан предваряет некоторые откровенные высказывания следующим заявлением: "И то, что я скажу, будет ужасно, но справедливо, ибо Клеон не сможет *теперь* злословить меня за то, что я порочу государство перед чужими ушами. Ибо мы одни; это Ленея, и чужеземцы еще не пришли, ни дань из федеративных государств, ни наши союзники; но мы *теперь* одни". [292] Подобным образом Демосфен пытался сделать нападение Мидия на него в городской Дионисии в 350 г. до н. э. более ужасным, указывая на то, что оно было совершено "в присутствии многих, *как чужеземцев*, так и граждан". [293]

Поскольку у нас нет точных сведений о том, когда начались или закончились Городские Дионисии, мы сомневаемся в их продолжительности. [294] Но вполне вероятно, что она продолжалась шесть дней, а то и пять. Первый день был занят процессией, как уже было описано (см. с. 121 и далее, выше). Второй день, а возможно, и третий, был посвящен дифирамбам, литературному типу, из которого возникла трагедия. Было пять хоров мальчиков и пять хоров мужчин, каждое из десяти племен ежегодно выступало за один хор. Нам известно, что конкурс мужчин был добавлен к этому фестивалю в 508 году до н. э. Поскольку каждый хор состоял из пятидесяти любителей, видно, что немалая часть свободного населения ежегодно получала музыкальное образование, которое не могло не

повысить их восприятие хоровых и лирических частей драм, а также улучшить качество материала, из которого отбирались драматические хоры.

Последние три дня фестиваля, по-видимому, были отданы под драматические представления, но какова была их организация, неизвестно. В *"Птицах"* Аристофана, ст. 786 и далее, хор, восхваляя использование крыльев, замечает, что "если бы кто-нибудь из вас, зрителей, был так обеспечен и устал от трагических хоров, он мог бы улететь домой и пообедать, а затем снова прилететь к нам". Из этого отрывка можно сделать правдоподобный вывод, что комедии ставились позже, чем трагедии. Похоже, что три трагических драматурга должны были выпускать свои пьесы столько же раз подряд по утрам, а комедии следовали позже каждый день в аналогичной ротации.

Хорошо известно, что на городских Дионисиях каждый из трех трагических поэтов выпускал по четыре пьесы в серии: три трагедии и одну сатирическую драму (см. стр. 23 и далее, выше). Такая группа называлась *дидаскалия* ("учение"). Эсхил часто практиковал, чтобы все четыре пьесы затрагивали различные аспекты одной и той же общей темы, а легкость заключительной пьесы несколько уравновешивала серьезность трех трагедий. В таком случае комплект из четырех пьес назывался тетралогией; если же сатирическая драма затрагивала иную тему, чем трагедии, то о них говорили, что они образуют трилогию. Тетралогия или дидаскалия не сохранилась, а трилогия только одна - *"Агамемнон"*, *"Весельчаки"* и *"Эвмениды"*, которую Эсхил выпустил в 458 году до н. э. Сатирическая драма в этой серии не сохранилась, но называлась *"Протей"*. Возможно, в ней рассказывалось о кораблекрушении Менелая, брата Агамемнона, во время его возвращения из Трои. После Эсхила четыре пьесы в дидаскалии обычно не были связаны между собой по тематике.

Согласно канонической доктрине, сатирическая драма была промежуточным этапом в развитии трагедии от дифирамба и сохранялась в программе фестиваля как выжившая. В последние годы, по мере того как эта гипотеза подвергалась тщательной критике, ее опоры постепенно рассыпались. Мое собственное мнение заключается в том, что трагедия и сатирическая пьеса являются независимыми ответвлениями дифирамба (см. с. 1-35, выше). В любом случае, поскольку драматические представления были частью вакхического фестиваля, а вакхический элемент уже давно был вытеснен трагедией (см. с. 123, выше), несомненно, сатирическая драма была в программе отчасти для того, чтобы поддерживать религиозные ассоциации, поскольку она раскрывала связь с Дионисом более явно, чем зрелая трагедия. Тем не менее те же тенденции, которые разрушили исключительно дионисийскую тематику в трагедии, действовали и здесь, и их нельзя было отрицать. Мы уже видели (см. с. 126 f., выше), как авторы сатирических пьес произвольно накладывали Силена и хор сатиров на какой-нибудь не дионисийский сюжет. И в *"Циклопах"* Еврипида , и в *"Следопытах"* Софокла, единственных дошедших до нас представителях жанра, вакхический элемент ограничивается этими его последователями, а сам Дионис фигурирует только в апострофированном виде или упоминается ими. В 438 году до н. э. Еврипид ввел еще одно новшество, поставив *"Алкестиду"* как последнюю пьесу в своей дидаскалии. Ни Силен, ни хор сатиров не появляются в этой пьесе, тема совершенно не дионисийская; но пьянство Геракла и жестокая откровенность в ссоре Адмета с отцом наводят на мысль о духе старой сатирической драмы, а счастливый конец и юмор напоминают о комедии. Эти несоответствия и исключительные обстоятельства, при которых была создана пьеса, стали причиной споров, которые начались еще в античности и продолжаются до сих пор, о том, как следует классифицировать *"Альцестис"* как литературный тип. Трагедия ли это, комедия, сатирическая пьеса, трагикомедия, мелодрама, *Schauspiel*, *Tendenz-Schrift* или что? [295] Насколько новаторство Еврипида в замене такой пьесы обычной сатирической драмой

встретило одобрение и подражание его коллег-драматургов, мы не можем знать; но сохранившаяся надпись столетия спустя показывает, что сатирическая пьеса тогда еще больше деградировала (рис. 76). На городских Дионисиях 341, 340 и 339 годов до н. э. поэты уже не были вынуждены каждый завершать свою группу пьес старым способом, но одна сатирическая драма исполнялась, прежде чем начинались трагедии, как полное признание дионисийского элемента, который когда-то был всепроникающим в празднествах.

Во второй половине своей истории пять комических поэтов ежегодно состязались в городских Дионисиях, и каждый представлял только одну пьесу; есть некоторые основания полагать, что в начале их тоже было пять, но, возможно, тогда было только три участника. Во всяком случае, во время Пелопоннесской войны (431-404 гг. до н. э.) их было не более трех. [296] Когда количество комедий было ограничено тремя, они, естественно, исполнялись по одной в каждый из последних трех дней, после трагедий и сатир, как мы только что видели. Но как обстояли дела с представлением большего числа, не так очевидно. Была ли вторая комедия втиснута в программу в два дня? Или же комедии ставились также во второй и третий день фестиваля, после дифирамбов? Я бы выбрал последний вариант, и это объяснило бы, почему в надписях комедии предшествовали трагедиям, хотя в хронологической последовательности последних трех дней они следовали за ними. Когда Аристофан вывел *"Женщин в совете"*, ему так не повезло при жеребьевке, что он был вынужден ставить свою пьесу первой в ряду комедий. Поэтому он велел своему хору сказать (ст. 1158 и далее):

Пусть ничто не говорит против меня, что моя пьеса должна начаться первой;

Смотрите, чтоб в послесловиях ко мне память возвращалась;

Сдержите клятвы, и хорошо и верно судите между соперничающими пьесами.

Не уподобляйтесь распутным женщинам, никогда не помнящим о прошлом,

Всегда для нового поклонника, всегда с любовью к последнему".

[перевод Роджерса].

Такое тесное соседство трагедии и комедии на одном празднике должно было укрепить практику, которая в любом случае была бы неизбежной, а именно: комические поэты должны были пародировать строки, сцены или даже целые сюжеты своих трагических коллег. В таком маленьком сообществе, как Афины, было невозможно, чтобы предварительное знание трагического сюжета или даже точная формулировка поразительных строк иногда не достигали ушей комического драматурга и не превращались им в искусный счет. Даже если секрет хранился до самого момента представления, комедиант, чья пьеса должна была быть поставлена в другой день фестиваля, мог включить несколько строк или короткую сцену в свою комедию за одну ночь. Но это всего лишь теоретизирование, поскольку я не помню ни одного отрывка, где бы упоминались подобные "сенсации". Однако пародирование трагедий, представленных на предыдущих фестивалях, было весьма распространенным явлением. Дошедшие до нас пьесы сохранили несколько примеров этого, а схолиасты рассказывают о многих других. В остатках комедий Аристофана сохранились пародии не менее чем на тридцать три трагедии Еврипида. Но эта ситуация слишком хорошо известна, чтобы продолжать ее изложение, см. Murray, *op. cit.*, *passim*.

С другой стороны, хотя трагедия, комедия и сатирическая драма соседствовали на праздниках, они не смешивались. Линии разграничения были четкими. За редчайшими исключениями, такими как *"Альцестис"*, зрители всегда знали, какую пьесу им предстоит

услышать, и (что еще важнее) поэт всегда знал, какую пьесу он должен написать. Конечно, это не то же самое, что сказать, что все греческие трагедии были похожи друг на друга или что все греческие комедии словно вылиты из одной формы. Внутри типа было место для самого большого разнообразия, но типы не пересекались и не заимствовали многого друг у друга. Такая практика была естественным следствием греческой любви к схематизму, которая проявлялась в формулировании и соблюдении жестких законов в каждой отрасли искусства и особенно в литературе; в области драмы эта тенденция была усилена фестивальными мероприятиями. Напротив, современная путаница всех искусств и всех литературных жанров, которая в сфере драматургии приводит к появлению пьес, классифицировать которые сложнее, чем "трагико-комико-историческо-пасторальные" Полония. Именно это имел в виду Вольтер, заявляя, что Шекспир пишет как "пьяный дикарь".

Простоту греческого эффекта метко охарактеризовал мистер Клейтон Гамильтон: [297] "Хотя античная драма часто нарушала три единства - действие, время и место, - она всегда сохраняла четвертое единство, которое мы можем назвать единством настроения". Возможно, именно забота об этом четвертом единстве заставила Еврипида использовать *deus ex machina* в конце *"Ифигении среди тавров*". Хорошо известно, что именно эта пьеса меньше всего подтверждает часто звучащее обвинение в том, что Еврипид использовал *deus* ex *machina*, чтобы разрубить неразрывный клубок своих сюжетов. Здесь финальная, непреодолимая трудность возникает по воле самого поэта. Орест и его партия наконец-то освободили свое судно от берега, и все, что нужно было сделать драматургу, - это позволить им спокойно плыть дальше и тем самым завершить свою пьесу. Но он по своему произволу вызывает встречный ветер и море, которое гонит их корабль обратно к суше, делая необходимым божественное вмешательство. Конечно, этот прием позволил ему преодолеть единство времени и перенести события далекого будущего в рамки своего драматического дня, и часто именно это имел в виду Еврипид, прибегая к этому приему (см. с. 295, ниже). Но в данном случае я думаю, что у него был дополнительный мотив, который имеет место в этой дискуссии. Суть дела хорошо выражена мистером Прикардом: [298] "Если бы беглецы просто сбежали, щелкнув пальцами Тоасу, финал был бы по сути комическим: возможно, после серьезных и патетических сцен, которые были до этого, мы скорее должны назвать его бурлеском. Но появление *deus ex machina* - приема, который сам по себе не заслуживает похвалы, - позволяет в конце концов закончить пьесу с достоинством и возвышенностью чувств".

В связи с вышесказанным возникает еще один момент: когда грань между трагедией и комедией была проведена так резко, вряд ли стоит ожидать, что автор трагедий и автор комедий объединятся в одном лице. Собственно говоря, во всей греческой драматургии не известно ни одного такого случая. "Носок и бушлат не носил один и тот же поэт"; [299] греческий театр не знал Шекспира. Именно эта универсальность елизаветинского поэта помогает объяснить, почему в его трагедиях много юмористического, а в комедиях - болезненного, что так оскорбляло его французских критиков. Аналогичная ситуация сложилась и среди актеров. На городских Дионисиях, начиная с 449 года до н. э., ежегодно присуждался приз лучшему актеру в представленных трагедиях, а около 325 года до н. э. был учрежден конкурс для комических актеров. В Ленее призы для комических и трагических актеров предлагались примерно с 442 г. до н. э. и около 433 г. до н. э., соответственно. Эти меры еще больше способствовали тому, чтобы каждый актер оставался в рамках своей специальности. До Праксителя, который выступал в Дельфах в 106 году до н. э. как комедиант, а девять лет спустя как трагик, не было известно ни одного исполнителя трагических и комических ролей. Два других случая произошли чуть позже. Во II веке до н. э.

Тимотелес, похоже, был одновременно трагическим поэтом и комическим актером. Этими примерами исчерпывается список дохристианских времен.

В предыдущем обсуждении уже упоминались некоторые изменения в программе фестиваля, ведь программа, как и Афина, не была полностью сформирована при рождении. Например, требование, чтобы каждый трагический поэт представлял три трагедии и сатирическую драму в группе, не восходило к введению трагедии Фесписом в 534 году до н. э. и не может быть установлено ни для одного поэта до Эсхила. Вероятно, это постановление вместе с основными набросками программы, известными в более поздний период, датируется примерно 501 годом до н. э., когда фестиваль, по-видимому, был реорганизован (см. с. 319, ниже). Именно с этого периода начинаются официальные записи, когда к фестивалю впервые были добавлены κῶμοι, то есть добровольные представления, из которых возникла официальная комедия. В дополнение к уже отмеченным изменениям можно упомянуть следующие: В Афинах не было принято ставить пьесы более одного раза. Правда, более успешные городские пьесы могли повторяться на сельских Дионисиях, которые проводились в различных демах (поселках) в течение месяца Посидеона (декабря), и некоторые из этих провинциальных праздников, в частности, в Пирее, были почти такими же великолепными, как и в самих Афинах; но факт остается фактом: в Афинах повторение пьесы было исключительным явлением. Так, когда Эсхил умер в 456 году до н. э., ему была оказана честь: его пьесы могли быть выставлены в соперничестве с новыми постановками живых трагиков, и, как говорят, они несколько раз выигрывали приз таким образом. [300] Это объясняет слова Эсхила в *"Лягушках"* Аристофана (ст. 866 и далее), где он протестует против соперничества с Еврипидом "здесь, в Аиде" на том основании, что они не будут на равных, "ибо его поэзия, - говорит он, - умерла вместе с ним [и спустилась в Аид], так что он сможет ее прочесть, а моя не умерла вместе со мной". Здесь есть не только очевидный смысл того, что Эсхил считал свои стихи достигшими бессмертия, которого никогда не могли достичь стихи Еврипида, но и намек на особые привилегии, дарованные им. Опять же, афиняне так восхищались парабасисом *"Лягушки"* Аристофана, несомненно, из-за разумного и патриотического совета, который в нем дается гражданам, чтобы сгладить их разногласия, что пьеса была поставлена во второй раз по просьбе. В результате подобных прецедентов в 386 году до н. э. повторение одной старой трагедии заняло регулярное место в программе, как отдельный элемент, однако уже не соперничающий с новыми произведениями; а в 339 году до н. э. эта договоренность была распространена и на старые комедии. Следует также помнить, что программа подвергалась значительным изменениям из года в год. Когда в качестве замены одной сатирической пьесы в каждой группе поэтов (см. с. 199 выше) выставлялась одна сатирическая пьеса, естественно, каждый драматург представлял три трагедии и ничего больше, что и произошло в 341 году до н. э. Но в следующем году каждый из трех поэтов представил только две трагедии. Таким образом, программа была достаточно гибкой, чтобы удовлетворить особые потребности или чрезвычайные ситуации.

Следует понимать, что обсуждение программы фестиваля до этого момента относится в целом только к Городским Дионисиям и лишь частично к Ленеям. Например, в Ленее не проводились дифирамбы, и нет никаких свидетельств о представлении старых пьес или даже сатирических драм. Самая достоверная информация - это надписи 419 и 418 годов до н. э. (см. с. 184, выше). В этих случаях выступали два поэта, и каждый представил по две трагедии.

Возможно, первое, что, помимо физических условий, бросилось бы в глаза современному зрителю, попавшему в древнегреческий театр, это то, что ему не предоставили афишу. За это отсутствие он получал компенсацию тремя способами: Первый - *проагон* (προαγών; πρό "перед" + ἀγών "состязание"), то есть церемония перед состязанием. Она проводилась в

близлежащем Одеуме в восьмой день месяца Элафеболион (конец марта), что, вероятно, было вторым днем перед началом собственно городских Дионисий. В нем участвовали поэты, актеры (без масок и сценических костюмов), хореги (см. с. 270 f., ниже) и хоры. По объявлению герольда каждый поэт и хорег со своими актерами и хором представлялись на всеобщее обозрение. Таким образом, любой желающий, просто присутствуя на этом празднике, мог узнать, какие поэты участвуют в состязании, имена их актеров и пьесы, порядок их появления и другие подробности. Более того, сами по себе названия пьес часто несли значительную информацию для более культурных зрителей. Так, названия "*Семеро против Фив*" Эсхила, *"Эдип в Колоне"* Софокла, *"Ифигения в Аулисе"* или *"Ифигения среди тавров*" Еврипида сами по себе указывают на место действия и общую тему пьесы, а для более культурных зрителей такие названия, как *"Царь Эдип"* Софокла или *"Алкестис"* Еврипида, были бы не менее значимы. С другой стороны, такие названия, как *"Сторонники"* или *"Финикийские девы"* Еврипида, будут либо мистифицировать, либо вводить в заблуждение, особенно если слушатель достаточно хорошо знаком с греческой драмой, чтобы помнить, что Эсхил и Фриних, соответственно, применяли эти названия к пьесам, которые на самом деле рассказывали о совершенно других событиях.

Проагон послужил названием и местом действия для одной из комедий Аристофана (или Филонида), но, к сожалению, у нас нет никаких сведений о том, как трактовалась эта тема. В 406 году до н. э. известие о смерти Еврипида пришло из Македонии как раз перед этой церемонией. Софокл появился в траурной одежде, а его хор снял привычные короны. Говорят, что зрители разрыдались. В *"Симпозиуме"* Платона (194B) Сократ обращается к проагону на Ленейском празднике в 416 году до н. э. следующим образом: "Я должен был бы забыть, о Агатон, о мужестве и духе, которые ты проявил, когда твои сочинения собирались выставить, когда ты взошел на помост со своими актерами и предстал перед столь многочисленной аудиторией совершенно невозмутимым, если бы я думал, что по нынешнему случаю [празднование в честь его первой победы] тебя потревожит небольшая компания друзей".

Вторая компенсация за отсутствие афиши была предусмотрена в самих пьесах. Во-первых, это касается воображаемой сцены действия. Мифологические истории, которые единообразно поставляли трагическим драматургам их темы, всегда были определенно локализованы, и трагические поэты, похоже, чувствовали необходимость указать место действия. Обычно для этого актер называл "эту землю такой-то" или обращался к ней или к какому-нибудь заметному объекту. В начале *"Электры"* Софокла престарелый слуга говорит Оресту: "Это древний Аргос, по которому ты тосковал" (ст. 4); в *"Вакханалиях"* Дионис в типично еврипидовском прологе говорит: "Я пришел в эту землю фиванцев" (ст. 1); Аполлон начинает *"Алкестиду"* Еврипида словами: "О дом Адмета!" (ст. 1); Этеокл в "*Семи против Фив*" Эсхила обращается к зрителям: "О граждане Кадма" (ст. 1). При смене места действия внутри пьесы каждая местность четко идентифицируется. Так, в начале *"Эвменид"* Эсхила местом действия, как обычно, указаны Дельфы; чуть позже Аполлон велит Оресту "идти в город Палласа" (ст. 79), а еще позже, когда, как предполагается, произошла смена, Орест входит и говорит: "О царица Афина, я пришел по велению Локсия" (ст. 235). Еврипид был очень пунктуален в этом вопросе: он обычно определял место действия в первых пяти строках и всегда в первых пятидесяти. Эсхил и Софокл не всегда были столь точны: в *"Антигоне*" Фивы упоминаются только в ст. 101; а в *"Персах"*, хотя уже рано становится ясно, что действие происходит в Персии, Сузы фактически не показаны местом действия до ст. 761. С другой стороны, Еврипид иногда немного подшучивает над своей аудиторией; например, *Андромаха* начинает "О гордость Азии, город Феба, откуда я пришла в княжеские

залы Приама как невеста Гектора", как будто действие происходит в Малой Азии; но в стихе 16 мы узнаем, что на самом деле действие происходит во Фтии!

В комедии ситуация была несколько иной. За исключением мифологических пародий, сюжеты здесь независимы от традиции и придуманы заново, и обычно очень слабо привязаны к какой-либо определенной местности. В результате пьесы Старой комедии, как правило, считаются происходящими в Афинах, хотя этот факт редко указывается прямо, и мы редко имеем какие-либо указания на то, где именно в городе должен находиться сценический фон. Изредка мы слышим о Пниксе (*"Ахарняне*", стих 20) или о храме Хлои (*"Лисистрата"*, стих 385). Но ни в *"Облаках"*, ни в *"Женщинах в Фесмофории"* нет ни слова, чтобы показать, где в Афинах находятся мыслительная мастерская Сократа или дом Агатона. Смена места действия - не редкость. В начале *"Лягушек"* Дионис посещает своего брата Геракла. Поскольку другое место действия не указано, эта сцена, вероятно, происходит в Афинах. [301] В ст. 182 оркестр представляет подземное озеро, а в ст. 436 хор сообщает Дионису, что он достиг двери Плутона (см. с. 88-90, выше).

Ко времени создания Новой комедии, если только нам не сообщат обратное, сцена настолько единообразно разворачивается в Афинах, что не было необходимости говорить об этом. Правда, Афины упоминаются в *"Чурле*" Плавта, ст. 1 и далее: "Плавт просит крошечную часть твоих прекрасных стен, где без помощи строителей он может передать Афины", но очевидно, что эти слова были добавлены римским поэтом к оригиналу и не являются исключением из греческой практики. О том, что действие обычно происходило в Афинах, прямо говорится в *"Менахми"* Плавта, ст. 8 и далее: "И такова практика комических поэтов: они объявляют, что все было сделано в Афинах, чтобы их пьеса показалась вам более греческой". Этот принцип настолько прочно вошел в сознание драматургов, что, уклонившись от него, они рисковали промахнуться. Так, Калидон - воображаемая сцена *"Карфагенянина"* Плавта (ср. ст. 94); тем не менее в ст. 372 один персонаж говорит другому: "Если ты потерпишь, мой господин даст тебе свободу и сделает тебя гражданином Аттики", как будто они находятся в Афинах! Когда поэт, как в данном случае, отклонялся от обычного места действия, он заставлял одного из действующих лиц, обычно пролога, предупредить зрителей, сказав: "Этот город - Эфес" (Плавтус *"Хвастливый капитан"*, ст. 88); "Дифил пожелал, чтобы этот город назывался Киринея" (Плавтус *"Рыбацкая веревка*", ст. 32) и т. д. Вполне естественно, что в этот же период сложилось представление о том, что боковой вход (parodus) справа от зрителей ведет в гавань или на рынок, а слева - в деревню, поскольку сцена регулярно помещалась в Афинах и поскольку таковы были реальные топографические соотношения в афинском театре (см. с. 233, ниже). Эта традиция настолько прочно укоренилась, что в *"Амфитруо"* Плавта Фивы, город внутри страны, представлены как имеющие гавань, как Флоренция, Милан, Рим и т. д. у Шекспира, или как Богемия с морским побережьем в *"Зимней сказке"*.

Но пьесы не только сообщали зрителям, где происходит действие, но и раскрывали личности драматических персонажей. Очевидно, что первый появившийся персонаж должен был с большей или меньшей прямотой назвать свое имя, а затем представить следующего героя. Последнее он может сделать (*а*) прямо объявив: "Вот идет такой-то и такой-то", (*б*) обратившись к новичку по имени, (*в*) сам спросив его имя и таким образом выяснив его личность, или (*г*) громко позвав его из дома или с расстояния. В действительности используются все эти четыре способа. Самые ранние греческие пьесы не имеют пролога, а начинаются с вступительной песни хора (парод, см. с. 192 выше). Соответственно, в *"Персах"* Эсхила первые же слова призваны раскрыть состав хора:

Мы - персидские стражи старые,

Хранители верные дворца золотого,

Оставленные защищать азиатскую землю,

Когда войско шло к берегам Эллады.

[перевод Блэки].

В завершение оды, когда входит Атосса, они обращаются к ней следующим образом:

Владычица низкорослых женщин, царица дочерей Персии, приветствуй!

Престарелая мать царя Ксеркса, жена великого Дария, град!

[перевод Блэки],

Таким образом, устранялась всякая возможность сомнения в личности новоприбывшего. В связи с этим следует сказать, что представление действующего лица не обязательно предполагало указание имени; зачастую достаточно было указать должность, род занятий или родственные связи нового персонажа. Это правило относится не только к более скромным людям, таким как гонцы, пастухи, кормилицы, глашатаи и т. д. - ведь Софокл обычно не обращал внимания на появление слуг, поскольку их костюм достаточно ясно показывал их положение, - но иногда оно распространяется и на людей самого высокого ранга, как в данном случае с Атоссой.

Более ранняя пьеса Эсхила, "*Супплианты*", похожа на *"Персов"* тем, что не имеет пролога, и поэтому в 12-м стихе парода хореуты раскрывают свою личность, заявляя, что Данай - их отец. Более того, поскольку Данай входит в оркестр одновременно с хором, это заявление служит и для его представления, хотя он не имеет возможности говорить до ст. 176. Однако когда он заговорил, то, обращаясь к хору как к своим "детям", он делает заверение вдвойне уверенным. В *"Резусе"* IV века, также не имеющем пролога, хор вступает и вызывает Гектора по имени из его покоев (ст. 10).

Таким образом, из того факта, что в ранних пьесах не было прологов, выросла практика, когда хор (или корифей) представлял не только первое действующее лицо, но и каждого нового персонажа по мере его появления. Например, когда в *"Супплиантах"* появляется царь Аргоса, он вступает в разговор с Данаидами, не обращая внимания на их отца, и в ответ на их вопрос объявляет свое имя и должность (ст. 247 и далее). Первоначально этот прием, несомненно, был обусловлен требованиями одноактного периода (см. с. 165, выше), и он продолжал оставаться обычной практикой, даже после того как прологи *вошли в моду*, во всех пьесах Эсхила, а также в ранних пьесах Софокла и Еврипида. В комедии этот метод был менее распространен, отчасти потому, что это уже не было обычной конвенцией в современной трагедии, а отчасти потому, что комедия близко подходит к манерам повседневной жизни, которые не одобряют такого рода вступления. В комедии оно часто использовалось для придания тона трагической пародии. Например, в *"Ахарнянах"* Аристофана, ст. 1069 и далее, о приближении вестника хор сообщает следующим образом: "Вот идет некто "с щетинистым гребнем", как бы возвещая некую грозную весть", - трагический тон оригинала безошибочен. [302]

Финикийские женщины" Фриниха - первая известная нам пьеса с прологом (476 г. до н. э.). В *"Семи против Фив*" Эсхила есть самый ранний из сохранившихся прологов (467 г. до н. э.). Разумеется, это изменение в экономике пьесы повлекло за собой изменения и в драматической технике. Теперь выход актеров предшествовал появлению хора. Если актер выходил один, он должен был представиться, как это делает Этеокл в *"Семи"*: "Если мы преуспеем, заслуга принадлежит небесам; если же мы потерпим неудачу, один Этеокл будет громко оглашать весь город". Если в начале пьесы два актера входят вместе, они могут, поочередно обращаясь друг к другу по имени, дать понять зрителям свою идентичность, как это делают Кратус и Гефест в *"Прометее связанном"* Эсхила. Более того, перед своим уходом Кратус называет Прометея, которого он помог прибить к скале, по имени (ст. 85). Мы видели, что, когда хор открывал пьесу, он представлял актеров, которые следовали за ним. Естественно, что при изменении взаимного положения актеров и хора техника вступления также должна меняться на противоположную, то есть один из актеров пролога должен представлять наступающий хор, как тот ранее представлял актеров. Так и происходит в этой пьесе: когда появляются хореуты, связанный Прометей обращается к ним как к "детям Тетис и Океана", ст. 136-40. Тот же прием повторяется и в "*Носителях жертвы*" Эсхила, ст. 10-16 (см. ниже). Но очевидно, что такой способ введения хора редко бывает удовлетворительным. В самом деле, по мере того как хор постепенно, но безошибочно терял свое значение, его индивидуальность исчезала, и необходимость в формальном представлении или идентификации почти исчезла.

Вскоре хор утратил исключительную привилегию представлять актеров*, обращаясь к* ним. Мы видели, что Кратус и Гефест выполняют эту функцию по отношению друг к другу, а первый делает то же самое по отношению к Прометею. Но поэты еще долго продолжали использовать хор *для объявления о* появлении нового персонажа. Доктор Грэбер (*указ. соч.*, стр. 26) утверждает, что Еврипид был первым, кто использовал актера для этой цели. В его *"Алкестисе"* (ст. 24 и далее) Аполлон говорит:

Вот она, Смерть; я вижу, что он уже близко,

Жрец мертвых, который идет, чтобы уморить ее

В залы Аида и т. д.

[перевод Вэя].

Но всего за двадцать лет до этого, в *"Носителях пира*" Эсхила (ст. 10-17), Орест возвещает о приближении хора и Электры следующим образом:

Что вижу я теперь? Что за компания женщин

Пришла в траурном одеянии?

...

Или я правильно догадываюсь, что они несут

Ликбез для моего отца, успокаивающие дары

Для тех, кто внизу? Это не может не быть так.

Я думаю, что Электра, моя родная сестра, приходит,

И плачущей от горя.

[перевод Плюмптра].

Возможно, Грэбер не счел последний пример достаточно формульным, чтобы считать его таковым. Но как бы то ни было, в конце концов актеры в значительной степени взяли на себя функцию объявления новых персонажей, как ранее они обращались к ним.

В комедии имена собственные, а следовательно, и вступления, менее важны. Имена в трагедии были во многом традиционными и передавали значение всем образованным людям в зале, как только они их слышали (см. с. 127 и далее, выше); но в комедии персонаж мог почти с тем же успехом вообще не иметь имени, как и того, которое не вызывало у зрителей никаких ассоциаций. Соответственно, Аристофан и Плавт оставляли многих своих персонажей безымянными. Конечно, когда высмеивались известные афинские граждане, такие как Сократ, Еврипид или Ламах, их обязательно называли при первом появлении. Когда же использовалось значимое комическое имя , оно не упоминалось до тех пор, пока зрители не могли оценить смысл шутки, а иногда и до самого конца пьесы. Так, в *"Птицах"* Аристофана имена Пифтера (Правдоподобного) и Евлампия (Надеющегося) впервые упоминаются в ст. 644 и далее.

В заключение этого раздела я приведу три примера умных вступлений. В *"Вакханалиях"* Еврипида (ст. 170 и далее) слепой Тиресий кричит:

Привратник, позови Кадма в зал.

... Скажи ему, что Тиресий

ищет его - он знает, по какой причине я пришел,

И Кадм, выходя, отвечает:

Дорогой друг, в доме моем я услышал голос твой,

и познал его, мудрое изречение мудрых.

[перевод Вэя].

Объявление о приходе нового персонажа обычно было довольно искусственным приемом, но он правдоподобно использован чуть дальше (ст. 210 и далее) в этой же пьесе, когда Кадм говорит:

Поскольку ты, Тиресий, не видишь этого света,

Я за тебя буду спицей слов твоих.

В эти залы поспешно входит Пенфей.

[перевод Вэя].

И снова, в начале *"Эдипа в Колоне"* Софокла, Эдип спрашивает: "В какое место мы пришли, Антигона? Кто примет странствующего Эдипа?". У слепого человека эти вопросы звучат особенно естественно, а использование имен собственных определяет роли актеров. Вскоре к ним подходит незнакомец, и Эдип повторяет свой первый вопрос (стих 38). Его ответы раскрывают местоположение и значение сценической обстановки. Прямота первой реплики пьесы находит параллель в шекспировской *"Двенадцатой ночи"*, акт I, сцена 2:

Виола. Что это за страна, друзья?

Капитан. Это Иллирия, леди.

Рис. 68. Маска раба в Новой комедии.

См. с. 213, н. 1

Рис. 69.- Берлинская маска из терракоты, изображающая куртизанку из "Новой комедии".

См. с. 213, n. 1

Третьей компенсацией отсутствия афиши было использование масок (см. с. 221 и далее, ниже). В Старой комедии часто представляли современных персонажей, и нам рассказывают, что их маски были достаточно правдивы, чтобы их личность можно было распознать еще до того, как актеры произнесут хоть слово. Согласно позднему анекдоту, во время представления *"Облаков"* Аристофана Сократ поднялся со своего места и оставался стоять в течение всего представления, чтобы присутствующие могли узнать в нем своего двойника на сцене. В *"Рыцарях"* (ст. 230 и далее) Аристофан объясняет отсутствие портрета-маски для Клеона тем, что изготовители масок слишком опасались мести этого демагога, чтобы воспроизвести его черты. Но более полно драматургическое значение масок проявилось в случае более или менее условных персонажей, особенно в Новой комедии (рис. 68 f.). [303] Поллукс, писатель II века н. э., описывает двадцать восемь таких масок для трагедии и сорок четыре для Новой комедии. Волосы, разного количества, цвета, прически и качества, по-видимому, были главным критерием, но также учитывались платье, цвет лица, черты лица и т. д. Грим каждого персонажа был зафиксирован с определенной определенностью и, должно быть, хорошо известен всем умным зрителям. Поэтому при первом же взгляде на приближающихся актеров древние зрители могли узнать рыжеволосого раба-варвара, бледного влюбленного юношу, хвастливого солдата, прожорливого паразита, ругающуюся жену, льстеца, "французского" повара, девицу, преданную или попавшую в беду, сурового отца, коварную куртизанку и т. д. гораздо легче, чем это сделала бы афиша современного типа.

Если бы наш современный зритель в древних Афинах был американцем и привык к спокойному поведению в театральной аудитории, он был бы удивлен буйством афинского спектакля. Француз, знакомый с беспорядками, которыми были встречены *"Эрнани"* Виктора Гюго или "*Après Moi*" Бернстайна, был бы лучше подготовлен к ситуации. Но в любом случае

он скоро обнаружит, что приз присуждается и в трагедии, и в комедии, и что у каждого поэта есть свои друзья, приверженцы и клака. Комические поэты, по крайней мере, не пытались скрыть, что приз есть, и что они на него "вышли". На сайте почти в каждой пьесе хоры Аристофана выдвигают причины, иногда серьезные, иногда фантастические, чтобы отдать предпочтение своему поэту и присудить ему победу. Достаточно привести несколько примеров. В *"Женщинах в совете"* (ст. 1154 и далее) хор говорит

Но сначала небольшое предложение судьям.

Пусть мудрые и философские выберут меня ради моей мудрости,

Те, кто радуется веселью и смеху, выбирают меня за шутки, которые я произношу;

Тогда, за редким исключением, каждый голос, который я получу, будет моим .....

Сдержите клятвы, и хорошо и верно судите между соперничающими пьесами".

[перевод Роджерса].

Birds, vss. 1101 f.:

Теперь мы хотим сказать судьям, в дружеской манере,

Все благословения, которые мы им дадим, если сегодня мы получим приз.

[перевод Роджерса].

Аристофан был лысым, поэтому хор шутливо призывает к голосованию всех, кто страдает подобным недугом; ср. *Мир*, ст. 765 и далее:

Так будет правильно для всех, молодых и старых, великих и малых,

Отныне быть на моей стороне и в моей партии,

И каждый лысоголовый должен сделать все, что в его силах.

Чтобы приз достался мне.

[перевод Роджерса].

Птицы (ст. 1763 и далее) завершаются своеобразным "Lo the conquering hero comes", адаптацией Архилоха:

Поднимите радостный плач,

Поднимите песнь Победы.

Io Paean, alalalae,

Могущественнейшая из держав, тебе!

[перевод Роджерса],

где Роджерс комментирует: "Эти триумфальные возгласы не только празднуют победу Пистетера [в пьесе], но и предрекают победу Аристофана в драматическом состязании". Аналогично, в конце *"Женщины в совете"* (ст. 1179 и далее):

Тогда поднимайтесь на ноги и уходите.

На ужин мы побежим.

С криком за приз, ура, ура,

С криком за призом, ура, ура,

Ух, ух, ух, за победу!

[перевод Роджерса],

где тот же редактор и переводчик снова комментирует следующим образом: "Эти вакхические возгласы (*Evoi, Evae*) не просто празднуют успех революции Праксагора, они также предсказывают успех самого поэта над его театральными соперниками в вакхическом состязании". В трагедии мы, естественно, не могли ожидать ничего столь откровенного и неприкрытого, как первые три приведенных отрывка, но для двух последних можно найти адекватную параллель в теге, который Еврипид использовал в завершении *"Ифигении среди тавров*, *Ореста* и *финикийских служанок"*:

Славься, преподобная Победа!

Покойся на моей жизни; и меня

Корона, и корона вечная.

[перевод Вэя],

которую древние схолиасты и современные редакторы справедливо трактуют как молитву о победе в поединке.

Но если бы этим ограничивалось влияние, которое факт существования конкурса оказал на греческую драму, вопрос можно было бы быстро закрыть. На самом деле, однако, система имела более глубокие последствия. Здесь нет необходимости повторять громоздкий процесс, в ходе которого назначались судьи и выносились решения по драматическим событиям (см. с. 272, ниже). Хотя эта процедура была призвана предотвратить подкуп или запугивание, она имела и два других последствия. Во-первых, поскольку у нас нет оснований полагать, что выбор судей был каким-либо образом ограничен или что они не были выбраны из всего свободного населения, судьи, следовательно, представляли средний интеллект и вкус, и поэт, который заботился о победе, должен был приспособиться к этой ситуации и не мог апеллировать только к высшим достижениям привилегированного интеллектуального класса. Во-вторых, как и большинство должностных лиц в Афинах, судьи могли быть призваны к ответу за свое поведение. На второй день после завершения городских Дионисий в театре проводилось специальное народное собрание с целью оглашения жалоб на управление праздником; и если судьи считались нарушившими свои обязанности или виновными в фаворитизме, меры против них могли быть приняты в тот момент, когда народный гнев был еще горяч, и голосами тех самых людей, чьи желания были ущемлены. В результате всех этих мероприятий судьи становились чрезвычайно чувствительными к выражению мнения публики, что проявлялось в свисте, криках, аплодисментах, стуке каблуков о сиденья и т. д. Особенно в дифирамбических состязаниях, где в дело вступало племенное соперничество, чувства порой были очень высоки, и нередки были личные столкновения. Для подавления таких беспорядков необходимо было назначать

определенных должностных лиц для поддержания порядка, таких как сержанты-оруженосцы. Учитывая эти условия, неудивительно, что Платон [304] жалуется на то, что выбор победителя практически был доверен всеобщему размаху рук и что необходимость угождать народному вкусу развратила самих поэтов. Рассмотрим, как проявлялась эта тенденция.

Прежде всего, в *"Рыцарях"* Аристофан обращается к зрителям с призывом поразить судей бурными аплодисментами; ср. ст. 544 и далее:

Так, видя, что наш Поэт начал

В настроении столь сдержанном, не с вульгарным чванством бросился к вам вначале,

Громкие всплески хвалы в честь его возносите; Приветствуйте его, все руки, взрывом

искренних триумфальных ленейских аплодисментов,

Чтоб бард мог уйти, весь сияя и светясь

С радостью и восторгом до макушки лба,

И, одержав, благодаря вашей благосклонности, победу в своем деле.

[перевод Роджерса].

Но некоторые современники Аристофана опускались гораздо ниже этого. В *"Осах"* он предупреждает зрителей, чтобы они не ожидали "двух рабов, разбрасывающих среди зрителей орехи из корзины" (ст. 58 и далее), анимируя сцену в недавней пьесе Евполиса. Опять же, в *"Плуте"* (ст. 789 и далее) один из персонажей отказывается от приглашения раздать сиськи и добавляет: "Это ниже достоинства поэта - разбрасывать зрителям фиги и лакомства и на таких условиях вызывать их смех". В *"Мире"* (ст. 962 и далее) он высмеивает подобную практику, предоставляя каждому зрителю хотя бы одно зерно ячменя! Более радикальная пародия была исполнена Гегемоном, который принес в оркестр плащ, набитый камнями, чтобы бросать их в зрителей! Справедливости ради следует отметить, что Аристофан не опускал себя, прибегая к таким непрофессиональным призывам, но то, на чем я настаиваю, подтверждается практикой его соперников и тем, что он иногда объясняет свои поражения нежеланием прибегать к их методам.

По своей природе трагедия не может демонстрировать столь неприкрытые призывы, как приведенные выше. Если судить по только что приведенному языку Платона, в некоторых трагедиях его времени мы могли бы найти более близкие параллели с этими искусными приемами комических драматургов. Тем не менее, трагедии пятого века показывают, как трагические поэты щекотали вкусы своих слушателей. Они делали это двумя способами: во-первых, взывали к национальной гордости, переписывая мифологию таким образом, чтобы приписать афинским героям роль, которую не признавала неаттическая традиция; и, во-вторых, возбуждали шовинистический дух чувствами, будь то восхваление Афин или уничижение их врагов, которые они вкладывали в уста своих героев. Эти моменты можно было бы проиллюстрировать очень подробно; достаточно привести несколько примеров.

Согласно аттической традиции, Медея некоторое время жила в Афинах. Еврипид воспользовался этим фактом, чтобы ввести в свою *"Медею"* эпизод с Эгеем и таким образом связать аттического царя с более ранней частью карьеры колхидского царя. Его характер в этой пьесе представлен в приятном контрасте с характером Медеи и Ясона, а его рыцарское поведение, когда он предложил Афины Медее в качестве убежища от ее врагов, вызвало бы

трепет гордости в каждом аттическом сердце. Кроме того, его присутствие послужило мотивом для знаменитой хоровой оды (ст. 824 и далее), начинающейся:

О счастливый род в давние века

Эрехтея, семя благословенного рода богов,

В земле неразорённой, мирной,

Век пить славное вино Мудрости и т. д. [305]

[перевод Вэя].

Афины как место убежища для поданных были излюбленной нотой: поведение Демофона в "*Детях Геракла*" Еврипида и поведение Тесея в *"Поданных"* Еврипида и *"Эдипе в Колоне*" Софокла, должно быть, доставляло большое удовольствие афинской аудитории.

Еще более поразительны настроения драматических персонажей. Когда ставились *"Дети Геракла*" Еврипида, спартанцы привыкли ежегодно вторгаться в Аттику и разорять ее. Предкам этих грабителей Иолай говорит в пьесе (ст. 309 и далее):

Мальчики, мы подвергли наших друзей испытанию.

Вернетесь ли вы когда-нибудь домой,

И залы и почести своих отцов вы унаследуете,

Спасителями и друзьями считайте их всегда,

И никогда не поднимайте враждебного копья против их земли,

Помня об этом, но из всех государств

Самыми дорогими.

[перевод Вэя].

Подумайте, какое негодование от такой неблагодарности должно было подняться в сердце каждого зрителя! Позже в той же пьесе (ст. 1026 и далее) аргивский царь Эврисфей, которого Афины только что победили в битве, говорит:

Но я дарую

Афинам, пощадившим, постыдившимся убить меня,

Древний оракул Локсия,

Который в далекие дни благословит ее больше, чем кажется, и т. д.

[перевод Вэя].

Опять же, в *"Алкестисе"* Еврипида (ст. 452) хор ферейских старцев втягивает намек на "богатые, великолепные Афины", используя прилагательное λιπαραί. Аристофан говорит (*Ахарняне*, ст. 640), что афиняне не могли отказать никому, кто применял этот эпитет к их городу. В *"Троянских женщинах"* Еврипида хореуты интересуются, в какую часть Греции их направит распределение добычи, и выражают желание, чтобы они "пришли в

прославленную, небесно-благородную землю Тесея" (ст. 208 и далее). У троянцев не было абсолютно никаких причин испытывать такую пристрастность к Афинам, и эти недраматические чувства откровенно направлены *против amor patriae* соотечественников драматурга. В *"Андромахе"* того же поэта заглавная героиня разражается следующими инвективами в адрес Спарты (ст. 445 и далее):

О вы, в глазах всех людей ненавистнейшие из людей!

Обитатели Спарты, сенаты вероломства,

Князья лжи, плетущие паутину коварства,

Мысли кривые, нездоровые, коварные...

Преступно ваше главенство в Греции! и т. д. [306]

[перевод Вэя].

Так, по сути, мифологических героев вытащили на сцену перед афинским народом и заставили заявить: "Ваши друзья будут моими друзьями, а ваши враги - моими врагами".

Было бы легко продолжить этот список, но в заключение я приведу два случая, в которых особенно очевидно, что драматическая иллюзия была принесена в жертву. В *"Подвижниках"* Еврипида фиванский глашатай спрашивает: "Кто деспот этой земли?", что дает Тесею возможность сказать (ст. 403 и далее):

Сначала, чужеземец, с фальшивой ноты начал ты речь свою,

Ищешь здесь деспота. Нашим государством правит

Не от одного лишь человека: Афины свободны.

Ее народ в порядке своего течения

Правят из года в год, даруя богатым

Преимуществ не давая; бедняки имеют равные права".

[перевод Вэя].

Не меньший эффект на любого джинго в аудитории произвела бы сцена в *"Персах*". Здесь Эсхил "делает приятный комплимент афинскому тщеславию" с помощью следующего диалога (ст. 231 и далее):

Атосса. Где, друзья, знаменитые Афины на широком лице земли?

Хор. Далеко на западе: рядом с заходом владыки света - солнца.

Атосса. Эти же Афины мой сын Ксеркс с большим желанием хотел взять.

Хор. Мудро: ведь вся Греция покорная, когда падет этот город, падет.

Атосса. Много ли их? Достаточно ли у них людей, чтобы встретить моего сына?

Хор. Того, что они насчитывают, было достаточно, чтобы причинить медам много вреда.

Атосса. Есть ли у них другая сила, кроме численности? Достаточно ли у них богатства?

Хор. Они могут похвастаться фонтаном серебра, исконным сокровищем земли.

Атосса. Хороши ли они как стрелки из лука? Уверенно ли летят их меткие стрелы?

Хор. Не очень. Устойчивы копья их, массивна арматура щитов.

Атосса. Кто пастырь этого народа? Повелитель (ἐπιδεσπόζει) афинского войска?

Хор. Рабы они никому из живущих, не подвластны ни одному земному имени.

Атосса. Как могут они отразить натиск сильного объединенного войска?

Хор. *Как* знал Дарий в Элладе, когда потерял там огромные армии.

[перевод Блэки].

С драматической точки зрения эти вопросы неуместны, поскольку незнание Атоссы неправдоподобно и показано как притворство в ст. 348 и 474 f. Первый вопрос особенно искусственен. Тем не менее, Атосса пункт за пунктом выделила все отличительные черты гордости врагов своего сына: их влияние, их численность, их ресурсы, их национальное оружие, их свободу и их прежние подвиги. Эсхил ценил драматическое правдоподобие меньше, чем тот горячий отклик, который каждое из этих двустиший вызвало бы в груди каждого афинянина.

Итак, мы видим, что трагические драматурги, более тонко, чем их комические собратья, но не менее эффективно, умели снискать благосклонность народа с помощью происшествий и чувств, не менее приятных, чем орехи и фиги комедии. Если кому-то такое поведение покажется ниже достоинства таких трансцендентных гениев, как Эсхил и Еврипид, то поправка может быть найдена в словах Шлегеля: [307] "Драматический поэт, как никто другой, обязан прибегать к внешней форме и громким аплодисментам. Но, конечно, это только видимость, что он таким образом опускает себя до своих слушателей; в действительности же он возвышает их до себя".

Ибо для успешного внедрения греческого метода среди нас совершенно необходимо восстановить не только их религию и политес, но и перенести нас в тот же климат, в котором писали Софокл и Еврипид; иначе, в силу этих различных обстоятельств, некоторые вещи, которые были изящными и приличными у них, должны показаться нам смешными и нелепыми, как и некоторые вещи, которые показались бы им весьма экстравагантными, должны выглядеть у нас уместными и уместными.

ГЛАВА V
ВЛИЯНИЕ ФИЗИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ [308]

Было ли использование масок в греческой драме вызвано простым желанием замаскироваться или каким-то ритуальным соблюдением, точно не установлено. Во всяком случае, их использование было особенно хорошо приспособлено к гению античного театра. Во-первых, они позволяли небольшому числу актеров исполнять гораздо большее количество ролей (см. с. 173, выше). Во-вторых, мундштук, как утверждают некоторые, увеличивал звук голоса актера и таким образом помогал противостоять выдающемуся факту

в физическом устройстве античных театров, а именно их огромным размерам (см. с. 121, выше). Но в особенности я хочу подчеркнуть их влияние на другую особенность классической драмы: огромные размеры античных театров вместе с отсутствием оперных очков делали невозможным эффект, который высоко ценят современные зрители. Я имею в виду тонкую игру выражения на подвижных лицах исполнителей. В древности такие утонченности едва ли можно было увидеть вне оркестра. Частичную замену иногда находили в смене маски во время представления. Это становилось возможным, если персонаж уходил со сцены в тот момент, когда его физическое или психическое состояние должно было измениться в результате какого-то несчастья или несчастного случая. Так, когда кому-то за кулисами выкалывают глаза, как в *"Царе Эдипе"* Софокла, *"Гекабе* и *циклопе*" Еврипида и т. д., маска, с которой он появляется после этого события, естественно, отличается от той, что была на нем раньше. Точно так же в *"Ипполите"* Еврипида этот герой, молодой и красивый, гордо покидает сцену в ст. 1102. В ст. 1342 его несут обратно в предсмертном состоянии, избитого и растерзанного своей беглой командой. Можно предположить, что это изменение отразилось в изменении его маски и костюма. Еще один тип можно увидеть в *"Финикийских служанках*" Еврипида. Провидец требует убить сына Креона, чтобы искупить вину перед отечеством, но в ст. 990 Креон уходит, заверив, что Меносей спасется бегством. Когда он вновь появляется в стихотворении 1308, его чело, как говорят, омрачено известием о том, что сын передумал и покончил с собой ради блага страны.

В лучшем случае такая смена масок была лишь неуклюжим и неадекватным уходом от трудностей; но даже это было не в тему, когда катастрофа постигала героя во время действия. В таких случаях драматурги иногда пытаются объяснить неподвижность актерской маски. Необычайно удачный случай происходит в *"Электре"* Софокла. Электра считала своего брата мертвым, и вот она неожиданно держит его на руках, живого и невредимого. Но ни тогда, ни позже ни искры радости не промелькнет на ее деревянных чертах. Ее последующая пассивность объясняется просьбой Ореста продолжать свои причитания и не позволять матери прочесть тайну на ее сияющем лице (ст. 1296 и далее). Электра отвечает, что "старая ненависть к матери слишком сильна, чтобы позволить ей улыбаться, но что ее слезы будут слезами радости", что объясняет и нынешнюю безответность ее черт. Иногда лицо актера скрывают в те моменты, когда от него можно ожидать сильных эмоций. Например, в *"Оресте"* Еврипида Электра и хор стоят в оркестре и смотрят в сторону дворца, в котором убивают Елену и из которого доносятся ее предсмертные крики. Поскольку они повернуты спиной к публике, зрители могут предположить, что на их лицах написано волнение и ужас. Эта фикция будет разрушена, как только артисты снова повернутся лицом к зрителям. Соответственно, Электру заставляют сказать:

Милые дамы, в пасть смерти

Гермиона идет! Пусть прекратится наш крик:

Ведь в сети, вот, она падает.

Это будет прекрасная добыча, и она попадет в ловушку.

Вернитесь к своим станциям, и смотрите на них спокойно,

С цветом лица, не выдающим совершенных дел:

А я буду носить глаза, затуманенные бедой,

Как тот, кто о свершённых делах ничего не знает".

[Стихи 1313 и далее; перевод Вэя].

Затуманенный бедой взор Электры относится не к печали по поводу смерти Елены, а к злому положению ее брата, и характеризует ее маску с самого начала пьесы.

Оказавшись в затруднительном положении в этом вопросе, греки, как правило, обращали это ограничение себе на пользу. Мастера масок не пытались создать подробный портрет - это было бы так же трудно, как и изобразить обнаженную человеческую физиономию; подобно нашим газетным карикатуристам, они сводили каждый персонаж к минимально возможным чертам, которые намечались жирными штрихами и были легко узнаваемы даже самым отдаленным зрителем. При близком рассмотрении изображения античных масок кажутся гротескными и даже абсурдными (рис. 4, 8, 17-21, 66 и 68 f.), но следует помнить, что расстояние в значительной степени стирает это впечатление. Кроме того, такие маски были прекрасно приспособлены к греческой тенденции изображать типы, а не отдельных людей, и в то же время усиливали ее (см. с. 213 и 266 и далее). На современной сцене маски практически неизвестны. Мы не должны допускать, чтобы этот факт предостерегал нас от их возможной эффективности. Такой уважаемый авторитет, как мистер Гордон Крейг, объявляет "выражение человеческого лица, используемое театрами последних нескольких столетий", "спазматическим и нелепым", что "маска - единственно верное средство для изображения выражений души, проявляющихся через выражение лица", и что они "будут использоваться вместо человеческого лица в ближайшем будущем"; а мистер Корнфорд свидетельствует об обескураживающем, дразнящем эффекте подобного устройства на представлении "*Доктора Фаустуса*" Марлоу в Елизаветинском сценическом обществе. [309]

Размеры древних театров оказывали влияние и в другом направлении. В отсутствие арок и куполов или современных стальных балок невозможно было накрыть такое сооружение крышей без множества опор, мешающих обзору и слуху. Соответственно, заседания подвергались любым капризам погоды. Например, во времена Деметрия Полиоркета нежданное похолодание и мороз прервали шествие. С другой стороны, отсутствие адекватного и легко контролируемого искусственного освещения, такого как газ или электричество, не позволило бы удовлетворительно осветить крытый театр, если бы его построили. Поэтому, как и елизаветинцы, их драмы представлялись в дневное время, и постоянная гармония между световыми эффектами и драматической ситуацией, которая для нас является обычным делом, была совершенно не в их силах. Но поскольку это также было им неведомо, то, несомненно, не особенно их беспокоило, и, как и многое другое, было благополучно оставлено на откуп хорошо тренированному воображению зрителей. Так, драматические персонажи часто обращаются к небесным созвездиям среди бела дня, и якобы все действие *"Резуса"* и большая часть действия *"Циклопа*" Еврипида приходится на ночные часы. Тем не менее, мы знаем, что драматурги иногда сами осознавали это несоответствие. В *"Лягушках"* Аристофана большая часть действия должна происходить в Аиде, а античное мнение единодушно считало это место мрачным. Поскольку поэт не мог рассчитывать на то, что солнце зайдет за тучу в удобное для него время, он решил уберечь зрителей от несоответствия. В начале пьесы, когда Дионис ищет указания для своего путешествия в нижний мир, а сцена все еще находится на земле, Геракл говорит ему: "Далее дыхание флейт укажет тебе путь, и ты увидишь свет прекраснейший, *как здесь*" (ст. 154 и далее). Кроме того, вскоре после того, как действие переносится в царство Плутона, внимание зрителей вновь привлекает хор посвященных, поющих (ст. 454 и далее): "Только у нас есть солнце и благодатный свет".

Насколько я заметил, трагики никогда не опускались до того, чтобы извиняться за эту нелепость, но они были готовы, когда это было возможно, приспособиться к реальным

условиям. Драматические упражнения, как говорят, начинались с восходом солнца. Поэтому неудивительно, что действие таких трагедий, как *"Агамемнон"* Эсхила и *"Ифигения в Аулисе"* Еврипида, стоявших первыми в ряду представленных в один и тот же день, начиналось до рассвета. Однако я должен добавить, что подобные сцены встречаются также в комедиях и трагедиях, которые не стояли первыми в своих сериях, и обе они должны были быть представлены при полном свете дня. Эти случаи несоответствия можно объяснить тем, что условия организации и физические условия, которые заставляли греческих драматургов обычно сосредотачивать действие своих драм в течение двадцати четырех часов (см. с. 250, ниже), также должны были заставить их сделать драматический день как можно более длинным, начав действие своих пьес рано утром.

Лессинг и другие неблагоприятно сравнивают использование призраков Вольтером с практикой Шекспира. Сравнение основывается главным образом на двух моментах: призрак отца Гамлета соответствовал "признанным условиям появления призраков", появляясь в ночной тишине и разговаривая только с одним человеком без сопровождения, в то время как призрак Нинуса в *"Семирамиде"* возмущал общепринятые верования, выходя из своей гробницы среди бела дня и появляясь перед большим собранием. Интересно отметить, что греческая практика подвергается той же критике. Так, в *"Персах"* Эсхила (ст. 681 и далее) призрак Дария появляется при свете дня и перед своей царицей и не менее чем двенадцатью членами совета. В *"Гекабе"* Еврипида (ст. 1 и далее) трудности несколько устраняются тем, что появление призрака Полидора помещено в пролог, до появления других актеров или хора; возможно, слова Гекабы в ст. 68 и далее, "О мир ночи" и т. д., призваны намекнуть, что предыдущая сцена происходила в темноте. В любом случае, какие бы выдумки ни использовали драматические артисты, только что упомянутые соображения, а также почти постоянное присутствие хора обычно заставляли призраков, появляющихся в греческой драме, нарушать два положения стандартного кодекса призрачного этикета.

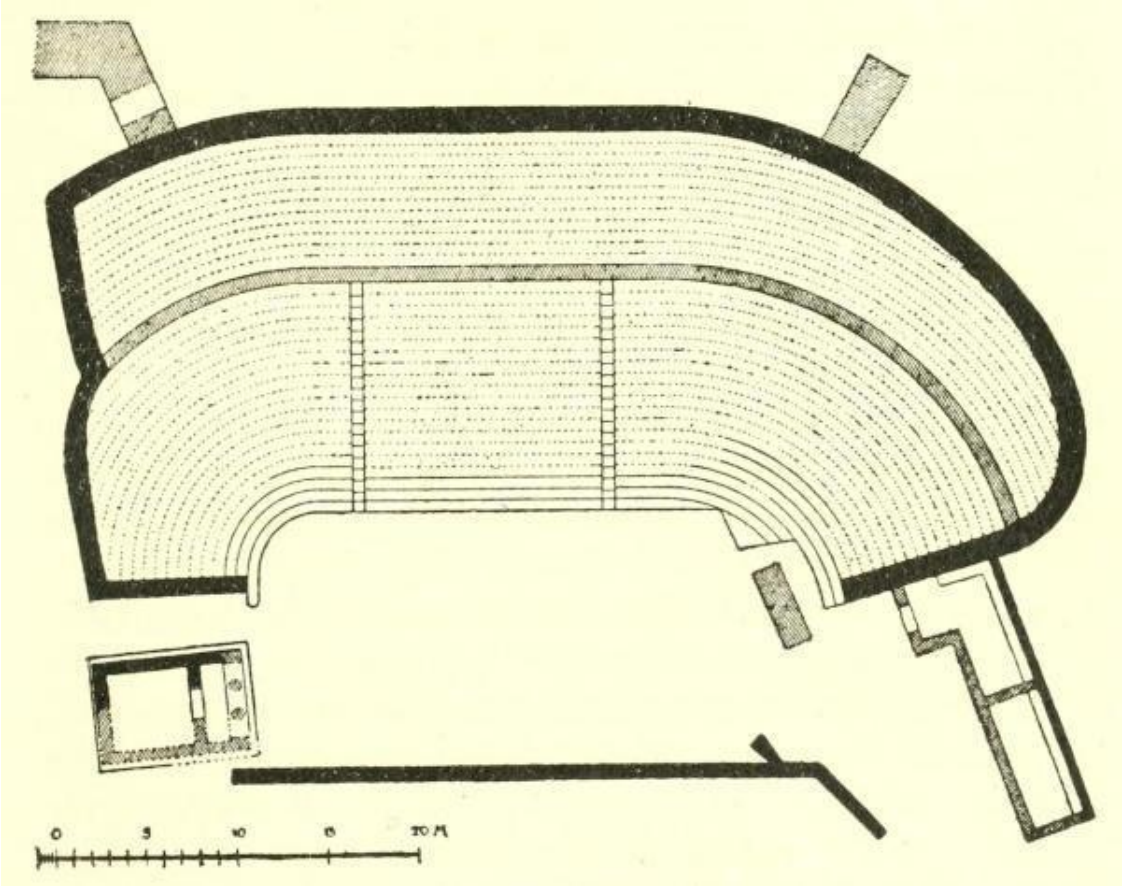

Рис. 70.- План театра в Торикусе в Аттике

См. с. 227, n. 1

Хорошо известно, что в самых ранних из дошедших до нас греческих пьес, а именно *в "Супплиантах"*, *"Персах"* и *"Прометеевом фундаменте"* Эсхила, действие разворачивается на открытой местности, где нет ни одного дома и никаких сценических аксессуаров, кроме алтаря, гробницы или скалы соответственно. Но то, что это обстоятельство объясняется характером афинского театра, стало очевидным только после раскопок д-ра Дёрпфельда на этом месте в 1886, 1889 и 1895 годах (см. стр. 65 и далее, выше, и рис. 32 и *32a*). С 499 г. до н. э. и примерно до 465 г. до н. э. театр в Афинах состоял из оркестрового круга диаметром около восьмидесяти футов, расположенного несколько южнее нынешнего оркестра, и зрительного зала, частично расположенного вокруг него на склоне Акрополя. Непосредственно за оркестром не было ни здания сцены, ни задней сцены, но был шестифутовый склон. Только в самом оркестре, в центре или с одной стороны, можно было возвести для временного пользования какую-нибудь театральную "собственность" вроде алтаря или гробницы. Следовательно, драматурги начала V века, выбирая воображаемую сцену для своих пьес, неизбежно должны были реагировать на эти физические условия и локализовать драматическое действие в более или менее пустынных местах. Даже в "*Семи против Фив*" Эсхила (467 г. до н. э.), хотя сцена разворачивается уже не в сельской местности, а на фиванском Акрополе, это все еще место без жителей и домов. Следует отметить, что в этот период вход и выход осуществлялся исключительно через боковые входы, parodi; в нормальных условиях любое движение в оркестр или из него, в задней части, было полностью исключено наклоном. О том, что такого примитивного театра вполне хватало для нужд того или даже более позднего периода, свидетельствуют остатки сооружения в Торикусе (рис. 70 f.), [310] которое так и не было доведено до более высокого уровня развития (см. с. 103, выше), и тот факт, что и в более поздний период драматурги иногда добровольно возвращались к этой непритязательной сценической обстановке. Например, в *"Эдипе при Колонусе"* Софокла фон представлял собой нетронутую рощу Эвменид, так что практически все входы и выходы ограничивались пародией. Исключительный задний выход предлагает *"Прометей связанный"* Эсхила, а исключительный задний вход - следующая пьеса трилогии, *"Прометей" "Несвязанный"*. Мы уже видели (см. с. 166 f. и 174, выше), как в первой пьесе герой, представленный манекеном, не может говорить, пока Гефест не покинет сцену через боковой вход и не проберется за скалу, на которой привязан Прометей. В отсутствие сценографии шестифутовый склон, должно быть, использовался для сокрытия второй половины этого движения. Теперь *"Связанный Прометей"* заканчивается тем, что Титан и его скала погружаются в глубину; в начале *"Отвязанного Прометея"* эта скала появляется из бездны. Что послужило причиной такого маневра? Очевидно, чтобы дать возможность актеру заменить светскую фигуру Прометея. Пока герой был неподвижен, скрытый за ним актер без труда произносил за него реплики, но с приближением времени его освобождения требовался живой пародист. Как же происходила эта замена? Я предполагаю, что деревянный каркас, грубо напоминающий скалу, был подперт с внешней стороны оркестра. В момент катастрофы опоры убрали и позволили конструкции рухнуть в склон. По истечении времени, достаточного для обмена, скальный фон снова подняли на место и закрепили.

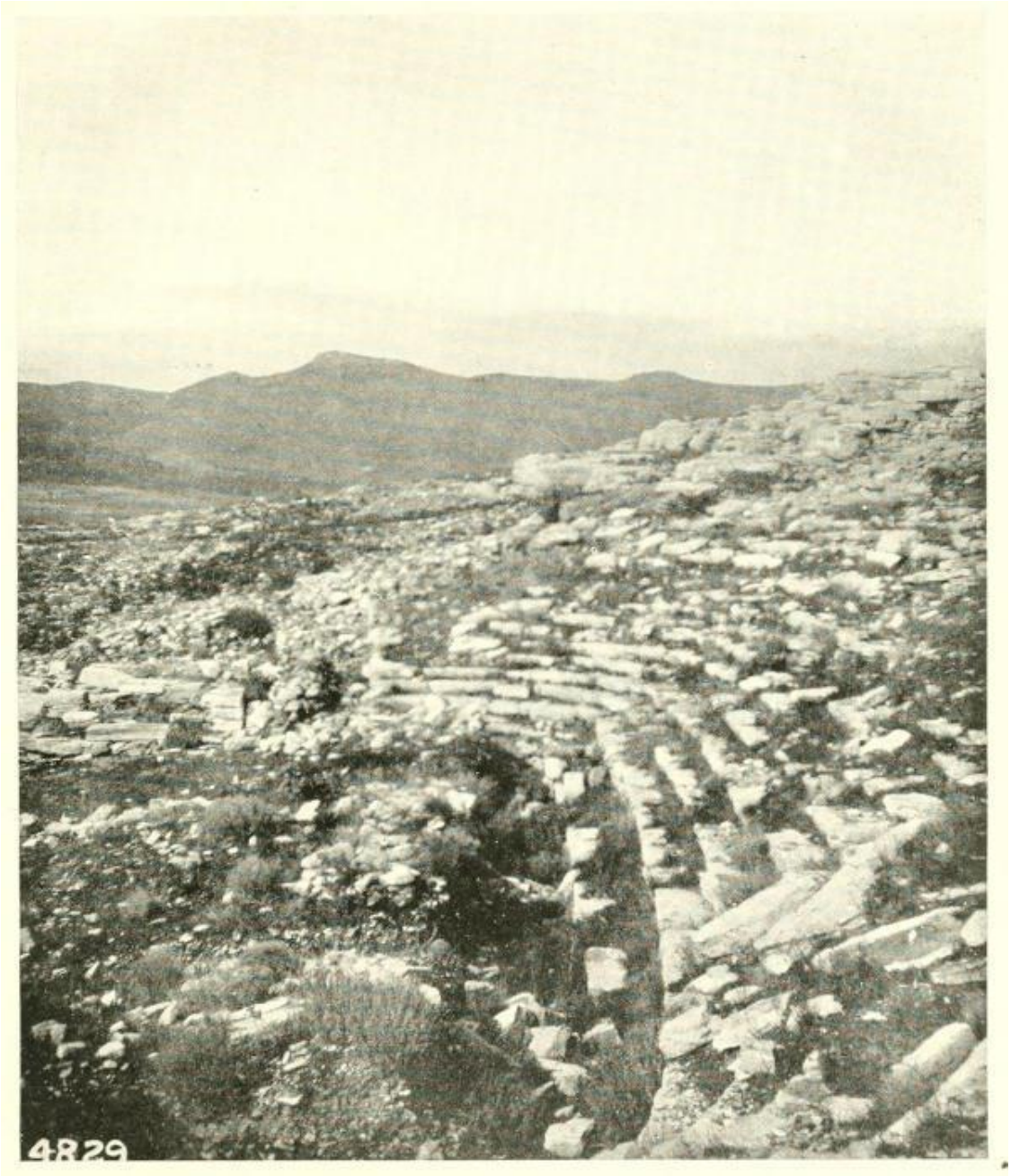

Рис. 71

ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ И ОРКЕСТР ТЕАТРА В ТОРИКУСЕ

См. с. 227, п. 1

Около 465 г. до н. э. был сделан шаг вперед в развитии театральных условий, когда сразу за оркестром, где ранее находился склон (см. с. 66, выше), было возведено здание сцены. Это первое здание сцены должно было быть очень простым, вероятно, одноэтажным, без параскениума или проскениума (рис. 74), и его можно было легко перестроить, чтобы приспособить к нуждам различных пьес. Сохранившиеся драмы показывают, что с самого начала новый фон был пронизан как минимум одной дверью, а вскоре их число было увеличено до трех, хотя не все они использовались в каждой постановке. Различные дверные проемы условно считались ведущими во множество отдельных домов или зданий. Таким образом, если до сих пор актеры могли входить и выходить только через два пароди, то теперь было предусмотрено от одного до трех дополнительных способов входа. Кроме того,

сам факт наличия фона имел немалое преимущество. Например, он позволил Эсхилу внести явное усовершенствование в драматическую технику. Раньше сцены насилия либо смело разыгрывались на глазах у зрителей, либо о них сообщал гонец. Поскольку святость актера во время представления и эстетическое чувство греков препятствовали первой альтернативе (см. с. 127-32, выше), несомненно, обычно прибегали ко второй. Теперь Эсхил, как говорят, изобрел очень эффективный прием, когда персонажа убивают за кулисами во время спектакля. Учитывая физические условия, можно понять, что неспособность предшественников Эсхила воспользоваться этим способом была вызвана не отсутствием изобретательского гения с их стороны, а просто полным отсутствием в их время задней сцены, которую можно было бы использовать для этой цели. Неизвестно, сколько времени потребовалось Эсхилу, чтобы открыть эту возможность в новых аранжировках; но, несомненно, не позднее *"Агамемнона"* (458 г. до н. э.), в котором предсмертные крики царя из-за кулис (ст. 1343 и 1345) до сих пор способны воздействовать даже на современных зрителей. О дальнейших модификациях этого приема уже говорилось на с. 128.

Одна из самых хлопотных проблем, с которыми сталкивается драматург, - придумывание правдоподобных мотивов для объяснения входов и выходов своих персонажей. О фундаментальности этой проблемы можно судить по словам современного драматурга Альфреда Сутро: "Прежде чем начать писать диалог пьесы, я убеждаюсь, что у меня будет абсолютно свободная рука в отношении входов и выходов: другими словами, что есть достаточная и законная причина для появления каждого персонажа в той или иной сцене и достаточный мотив для его ухода из нее". Теперь в интерьерной сцене, и особенно в буктрейлере, у современников есть удивительно гибкий инструмент для перемещения персонажей на сцену и с нее; однако мало кто может избежать злоупотребления этим ресурсом и повторить хвастовство мистера Бернарда Шоу: "Мои люди попадают на сцену и уходят со сцены, не требуя четырех дверей в комнату, которая в реальной жизни имела бы только одну". [311] Для древнего писателя трудность была еще больше. До 465 года до н. э., когда местом действия было выбрано какое-нибудь необитаемое место, а два пароди были единственным средством проникновения, было довольно легко мотивировать *первый* вход и выход человека; но повторное появление оказалось более сложным делом, а каждый дополнительный персонаж еще больше усложнял проблему. Поэтому античные драматурги нередко откровенно отказывались от поисков решения и считали, что оставить персонажа стоять в бездействии на протяжении целой сцены или хоровой оды менее неловко и неправдоподобно, чем любой мотив, который они могли бы придумать для его выхода и повторного входа. Так, в *"Суппликантах"* Эсхила Данай входит в оркестр с хором, состоящим из его дочерей, и остается у алтаря, не произнося ни слова, во время их парод, состоящих из ста семидесяти пяти строк. После короткой сцены появляется царь Аргоса, и затем на протяжении более двухсот строк (ст. 234-479) Даная снова игнорируют (см. с. 163 и далее, выше). В этой пьесе город Аргос мыслится как находящийся на некотором расстоянии от места действия. Только важное поручение могло привести туда Даная, и, очевидно, поэту было трудно придумать столько поручений, сколько требовали драматические приличия. Точно так же в ст. 181 и далее "*Семи против Фив*" Эсхила Этеокл упрекает хор за их страхи и причитания, но, по-видимому, он стоял там во время всего их парода (ст. 78-180), не произнеся ни слова протеста! Но греческому гению не свойственно безропотно подчиняться препятствиям, и поэтому мы не удивляемся, что Эсхил добился поразительного драматического эффекта, оставив таких персонажей, как Ниоба и Ахилл, на значительные промежутки времени безмолвными и неподвижными на сцене. Когда они наконец произносили свои слова, их поразительные крики страдания значительно усиливались их предыдущим долгим молчанием. Не лишним будет заметить, что Мольер добивался подобного напряжения совершенно противоположными способами. В *"Тартюфе"*, вопреки

всем принятым правилам, главный герой появляется на сцене только в начале третьего акта. Но разговоры и споры других драматических персонажей настолько разжигают наше любопытство к нему, что мы не можем дождаться, чтобы увидеть его, и его появление в конце концов оказывается в три раза более эффективным, чем если бы оно произошло раньше в пьесе.

Возведение здания сцены около 465 года до н. э. несколько облегчило проблему драматургов. Во-первых, места входа были увеличены на 50 и более процентов. Во-вторых, новые входы находились ближе к оркестру, чем пароди, и позволяли актеру быстрее входить или выходить. В-третьих, наличие зданий практически обязывало ставить сцену в городе или поселке и, соответственно, умножало возможные мотивы для его посещения. И, наконец, поскольку дверные проемы часто представляли собой дома некоторых драматических персонажей, не требовалось тщательно продуманных мотивов, чтобы объяснить их частые входы и выходы. Когда его работа была закончена, бесполезный актер мог быть временно устранен с аккуратностью и быстротой. Эти соображения и введение третьего актера примерно в то же время (см. с. 167, выше) вскоре удвоили количество приходов и уходов в пьесах (ср. Mooney, *op. cit.*, p. 54). Влияние первого фактора проявляется в *"Суппликантах"* Еврипида, действие которых происходит перед храмом. Однако так получилось, что двери храма в данном случае не используются для входов и выходов. Поэтому из всех трагедий Еврипида в этой меньше всего переходов туда-сюда. С другой стороны, влияние второго фактора проявляется в том, что эта пьеса и *"Эдип при Колонусе*" Софокла (см. с. 227, выше), обе практически не использующие заднюю сцену, но в обеих заняты три актера, выше по "действию", чем соответствующие пьесы Эсхила, которые относятся к двухактерному периоду.

Тем не менее, когда все сказано, возведение здания сцены все равно оставило древних драматургов далеко позади современных в легкой и правдоподобной мотивировке движений их персонажей, и впоследствии в театральном устройстве не было сделано никакого дальнейшего прогресса (с этой точки зрения). Все драматические персонажи по-прежнему должны были приходить в одно и то же (как правило, публичное) место; они не могли по капризу создателя входить в одну дверь и выходить в другую, но, входя или выходя, должны были пройти значительное расстояние на виду у зрителей. Поэтому молчаливый актер встречается как после 465 года до н.э., так и раньше. Таким образом, в *"Суппликантах"* Еврипида один или несколько персонажей почти в каждом месте остаются без внимания. Но, на мой взгляд, это явление объясняется уже не столько неадекватностью театральных постановок, сколько другими соображениями. Например, ограниченное число актеров часто приводило к длительному или неловкому молчанию персонажа, за которого выступал немой (см. с. 174-82, выше). Опять же, в *"Алкестисе"*, после того как Геракл возвращает царицу из могилы, она не произносит ни слова. Сам Еврипид объясняет это тем, что она не может говорить, пока ее посвящение богам нижнего мира не будет отменено и не наступит третий день (ст. 1144 и далее). Это ловкий предлог, но не настоящая причина. Я также не думаю, как некоторые, что в данном случае виновата ограниченность актеров, поскольку в этой сцене говорят только два актера, а пьеса относится к трехактному периоду. Молчание Алкестиды проистекает скорее из невозможности вложить в ее уста достойное ее опыта послание, которое, "рассказывая о том, что такое умереть, несомненно, добавляло бы похвалу к похвале". И все же молчание часто возникает из-за неумения владеть техникой триалога (см. с. 169 и далее) или из-за особенностей сюжета. В любой сцене суда почти неизбежно, что и судья, и обвиняемый должны оставаться в бездействии в течение значительных промежутков времени. Так, в *"Эвменидах"* Эсхила молчание Афины (ст. 585-673 и 711-33) и Ореста (ст. 244-63, 307-435, 490-585 и 614-743) едва ли более примечательно, чем молчание герцога и

Антонио в IV акте *"Венецианского купца"*. Когда его дело должно было быть решено, Орест завершил молчание из ста тридцати строк волнующим восклицанием: "О Феб Аполлон, каков будет приговор!" (стих 744) - еще один пример того, с какой ловкостью греческие поэты превращали неблагородный металл в чистое золото.

Нет нужды говорить, что та же самая трудность правдоподобной мотивации озадачивала как комических, так и трагических писателей древности, и они выходили из нее с не меньшей изобретательностью по-своему. Для дальнейшего развития сюжета в *"Псевдолусе"* Плавта стало необходимо, чтобы этот хитрый раб объяснил своим сообщникам некоторые события, которые уже были представлены на сцене. Повторять факты было бы утомительно для зрителей, а мотивировать выход всех участников до получения информации, а затем мотивировать их повторный вход было бы сложно и, конечно, вызвало бы неловкую паузу в действии. Поэтому поэт выбрал более смелый путь, отказавшись на время от всех драматических иллюзий и в то же время лукаво посмеявшись над условностями своего искусства: "Эта пьеса разыгрывается ради этих зрителей. Они были здесь и в курсе событий. Я расскажу *вам* о них потом"(!) (ст. 720 и далее).

Мы уже упоминали о том, что топографические условия в Афинах породили конвенцию о значении пароди (см. с. 208, выше). Когда зритель сидел на южном склоне Акрополя в Афинах, перед ним были оркестр и здания сцены, справа от него находилась гавань Пирея и рынок, а слева - открытая местность (рис. 29). А поскольку театр был без крыши и представления проходили при дневном свете, эти отношения были видны и должны были постоянно присутствовать в сознании зрителей. Поэтому вопрос был более актуальным, чем в современном театре, где многие зрители, не видя ориентиров снаружи, озадачились бы указанием точек компаса. В афинском театре, напротив, если бы сцена была поставлена локально, ни один поэт или режиссер не смог бы допустить, чтобы персонаж из Пирея вошел по левому (восточному) пародезу, не совершив при этом явного абсурда. В таком случае изначально не было никакой конвенции; пьесы просто реагировали на реальные местные условия. Но пьесы V века редко ставились в Афинах, и в них сравнительно мало говорится о гавани, рынке или сельской местности, будь то в Афинах или в других местах. Если бы не жесткая условность, не было бы смысла ставить "*Суппликантов*" Эсхила , действие которых происходит недалеко от города Аргос, или *"Птиц"* Аристофана, действие которых должно происходить в облаках, таким образом, чтобы соответствовать афинской топографии. На самом деле случайные аллюзии в пьесах V века, сравнительная редкость упоминаний гавани, страны и рынка, а также мелкие неточности, возникающие при попытке навязать им эту условность, свидетельствуют о том, что эти пьесы были написаны без особого внимания к местной географии. Но все чаще Афины становились воображаемой сценой комедий, и отношения, ставшие для них незыблемым правилом, были перенесены и на трагедию, а вскоре и на другие театры, обстановка которых мало или совсем не походила на театр Диониса Элевтерия. Конечно, ко времени "Новой комедии" конвенция прочно укоренилась, и, за исключением персонажей, выходящих или входящих в дома на заднем плане, почти каждый выход или вход был ориентирован для зрителей на страну, гавань или рынок. Когда греческая комедия была перенесена на итальянскую почву, эта конвенция тоже была перенята и вновь появилась, возможно, с некоторыми изменениями, в пьесах Плавта и Теренция.

Однако вне зависимости от конвенции и периода ее возникновения есть один недостаток, которого старательные постановщики сегодня стремятся избежать. Когда дверь закрывается за уходящим персонажем, она не должна сразу же открываться, чтобы впустить другого, с которым первый персонаж наверняка столкнулся в коридоре. Небольшая пауза делается для

того, чтобы два персонажа могли избежать встречи и создать ощущение пространства за пределами комнаты на сцене. Теперь в *"Альцестисе"* Еврипида происходит нарушение этого здравого принципа сценического мастерства. В ст. 747 Адмет и хор ушли, неся тело Алкестиды к месту ее последнего упокоения. В последующей сцене Геракл наконец узнает личность умершей и в стихе 860 бросается на борьбу с царем мертвых у могилы. *В следующем же стихе* Адмет возвращается. Согласно эллинистическим представлениям, Геракл должен был уйти, а Адмет вернуться через пород на слева от зрителей. Но какой именно пород был использован, в данном случае не имеет большого значения. Дело в том, что, поскольку Геракл направлялся в то место, откуда возвращался Адмет, они должны были использовать *один и тот же пород*. Тем не менее, дальнейшие события показывают, что они не встретились; более того, если бы они встретились, то некоторые особенности развязки были бы испорчены. Но как они могли избежать этого? Пьеса не дает ответа. Насколько я могу судить, единственным способом устранить эту трудность является предположение, что сцены 747-860 происходят в несколько иной части дворца, чем в остальной части пьесы. Ученые, однако, не всегда принимают смену места действия в этой части (см. с. 250 f., ниже).

Пространство между двумя пародиями, ведущее за здание сцены, обычно представлялось как улица или проезжая часть (см. с. 86, выше). В эллинистическом театре в Афинах каменный проскениум проходил по фронту здания сцены от одного параскениума к другому (см. с. 70, выше) (рис. 38), и вполне вероятно, что деревянный проскениум занимал то же пространство примерно с 430 г. до н. э. Правда, каменное основание параскениумов, которые, вероятно, были возведены, чтобы служить каркасом для проскениума, не может быть ранее 415-421 гг. до н. э. (см. с. 67 и n. 1, выше). Но справедливо предположить, что парасцены, полностью сделанные из дерева, были возведены в качестве эксперимента за несколько лет до того, как для них были сделаны постоянные фундаменты, а колоннада проскениума, по-видимому, использовалась, по крайней мере, уже в *"Ипполите"* Еврипида (428 г. до н. э.) и *"Облаках"* Аристофана (423 г. до н. э.). Подтверждение этому выводу можно найти в том, что журавль (μηχανή) появился примерно в это же время (см. с. 289, ниже). Когда сцена разворачивалась перед частным домом или дворцом, колоннада обозначала его протирон (πρόθυρον) или "крыльцо". Когда фоном считался храм, проскениум был его *пронаосом* (πρόναος) или "портиком". Более того, когда требовалась менее традиционная обстановка, в интерколумниях могли быть вставлены раскрашенные панели (πίνακες), чтобы навести на мысль о желаемой местности, а в некоторых театрах колонны проскениума имели такую форму, чтобы прочнее удерживать такие панели на месте (рис. 72). [312] Таким образом, действие в *"Эдипе в Колоне"* Софокла происходит перед рощей, а в *"Рыбацкой веревке"* Плавта - на берегу моря. Прерывание естественного пейзажа колоннами через равные промежутки времени было бы тревожным для нас; то, что грекам это не казалось таковым, объясняется не только их незнанием современных пейзажей, но и небрежной стенографией, которую они практиковали в других областях искусства. На древних вазах, например, целый лес часто изображается одним деревом. Аналогичная конвенция действует в драматургии современной Персии, где "пустыня представлена горстью песка на помосте, река Тигр - кожаным тазом, полным воды". [313] Говорят, что Софокл изобрел роспись сцены при жизни Эсхила (см. с. 66, выше), но это должно быть истолковано как то, что он прикрепил панели непосредственно к передней части здания сцены, поскольку проскениум еще не был введен. Также было высказано предположение, основанное на некоторых вазовых картинах (рис. 73), [314] что иногда строилось настоящее крыльцо (протирон) , простирающееся от центра проскениума или занимающее место проскениума и простирающееся от центра передней стены здания сцены. Но, возможно, эти картины - лишь условное изображение

самой проскениальной колоннады. В любом случае важно отметить, что на вазах не указан фон, соответствующий зданию сцены.

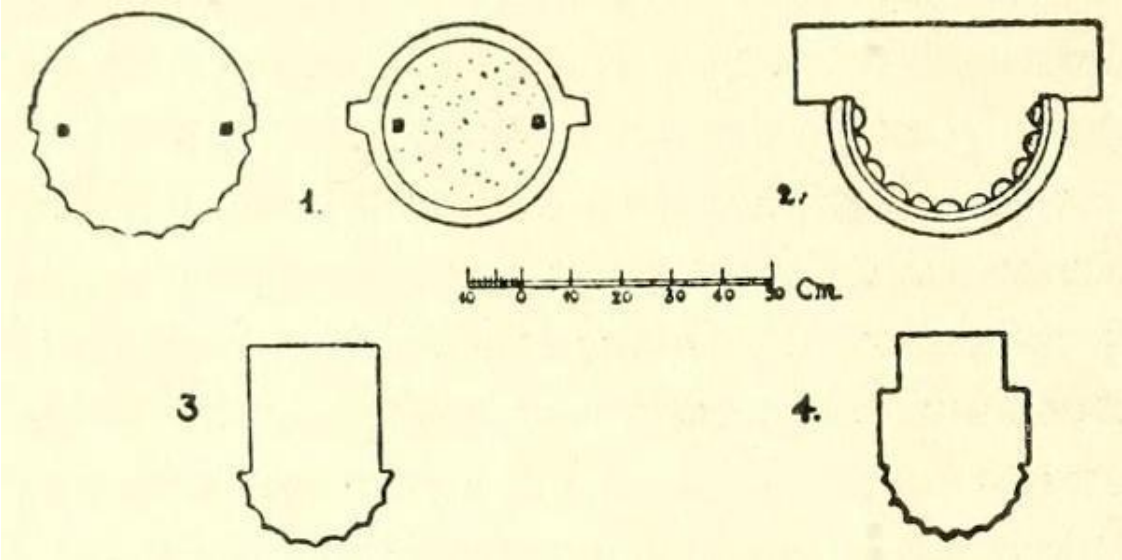

Рис. 72.- Горизонтальные разрезы колонн проскениума в Мегалополе и Эретрии (1), Эпидавре (2), Делосе (3) и Оропе (4).

См. с. 236, n. 1

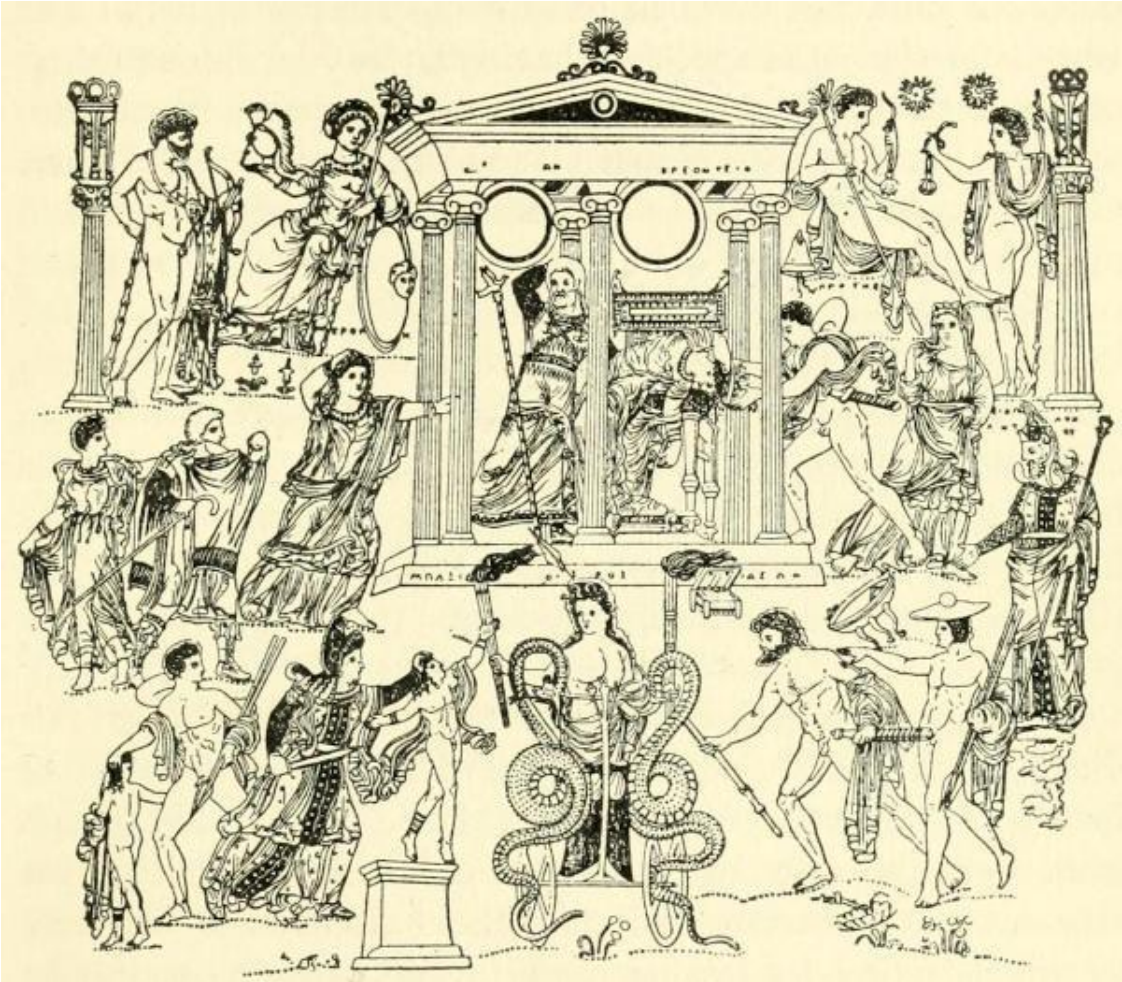

Рис. 73. Ваза IV века из Мюнхена, изображающая месть Медеи.

См. с. 236, № 3

Следует отметить, что в этих театральных постановках не предусматривалась внутренняя сцена. Драматическое действие обязательно разворачивалось под открытым небом, обычно перед дворцом, частным домом или храмом. Хотя отдельные пьесы, такие как *"Прогулка Помандера"* мистера Луиса Паркера, показывают, что с этим еще можно справиться, в целом современные драматурги были бы парализованы таким требованием. Неверно и утверждение, что классические поэты "редко имели случай показать внутреннюю сцену". Дело обстоит как раз наоборот: не имея возможности показать интерьер, они были вынуждены довольствоваться сценами на открытом воздухе. Однако ситуация не была столь отчаянной, как может показаться. Корнель отмечал, что греческие короли могли встречаться и говорить на публике, не нарушая этикета. [При французском дворе, а следовательно, и на французской сцене, такое поведение было бы недопустимо. Во-вторых, мягкость южного климата оправдывала некоторые обычаи, которые могли показаться странными более северным народам. Многие вещи, которые, как мы считаем, должны быть строго за дверью, иногда происходили на улице. Полуприватность обеспечивали крыльца и портики, то есть, говоря театральным языком, колоннада проскениума. Ближайшая параллель - солнечные салоны или экранированные веранды, но даже они не дотягивают до этого уровня. Несомненно, эта разница в погодных условиях имеет отношение к тому факту, что современные драматурги классической школы, которые, хотя и освободились от материальных ограничений древних, все же рабски подражали им во многом другом, не последовали за ними в этом пристрастии к сценам на открытом воздухе. Следует также учесть тот факт, что в комедии персонажи неизменно принадлежали к низшим слоям общества. Поэтому нас не должно удивлять, что в *"Облаках"* Аристофана (ст. 1 и далее) Стрепсиада и его сына показывают спящими перед домом под открытым небом, хотя у нас нет оснований полагать, что они являются действительными или будущими жертвами туберкулеза. В *"Оресте"* Еврипида (ст. 1 и далее) отцеубийца, истощенный болезнью, лежит на кушетке перед дворцом в Аргосе под присмотром своей сестры. В *"Чурле"* Плавта (ст. 448 и далее) Фронезия лежит на ложе перед домом, притворяясь, что родила ребенка. В *"Доме с привидениями*" Плавта (ст. 248 и далее) Филемация просит у своей служанки зеркало, шкатулку с драгоценностями и т. д., после чего происходит сцена прихорашивания под открытым небом. Сцены пиршества и веселья на открытом воздухе слишком многочисленны, чтобы заслуживать отдельного упоминания. Я не могу согласиться с утверждением, что действие таких сцен происходит в "воображаемом интерьере". Они откровенно происходят вне дома; в связи с этим часто встречаются такие выражения, как "вне дома", "перед дверями" и т. д. Эти сцены разыгрывались в колоннаде проскениума и правильно скопированы с античной жизни. Конечно, я допускаю, что в реальной жизни они происходили бы в помещении так же часто, как и на улице, или даже чаще; но они были достаточно распространены как сцены под открытым небом, чтобы драматурги могли постоянно переписывать их таким образом.

Однако не стоит переоценивать значение соображений, упомянутых в последнем абзаце. Трудности, возникающие из-за физических условий в театре, носили кумулятивный характер. Иными словами, размещение той или иной сцены под открытым небом было в целом оправдано древними привычками жизни и несложно мотивировано; но размещение *каждой* сцены в *каждой* пьесе под открытым небом и в этих условиях придумывание правдоподобного мотива для каждого входа доводило силы драматургов до предела, а иногда и превышало их. [Неудивительно, что иногда они оставляли все попытки объяснить движения своих персонажей и спокойно позволяли им покидать свои жилища и говорить, без извинений и оправданий, о самых конфиденциальных вещах в публичном месте. Однако

многие случаи такого разрешения, похоже, были обусловлены определенными правилами. Например, если персонаж выходит из дома во время разговора с другим, не указывается причина его выхода, то есть того, что он не закончил разговор там, где его начал. Примеры такого приема встречаются не ранее 400 г. до н. э. (см. с. 310, ниже, и приведенные там примеры). Во-вторых, мотив вступления отсутствует, когда персонаж должен участвовать в диалоге с другим, который уже присутствует на сцене и чей собственный вход был мотивирован. Так, в *"Алкестисе"* Еврипида Геракл входит в 476-й стих, чтобы искать гостеприимства во дворце Адмета; в 506-м стихе хор объявляет о появлении царя, которое совершенно не мотивировано. В греческой трагедии встречается еще шесть примеров этого приема.

Тем не менее, в целом античные драматурги проявляли удивительную изобретательность в объяснении того, почему их герои выходят из дверей и говорят в столь публичном месте о делах, которые естественнее было бы оставить для большего уединения. Так, в *"Алкестисе"* Еврипида Аполлон объясняет свой уход из дворца Адмета загрязнением, которое труп может нанести всем в доме (ст. 22 и далее), а сама Алкестиса, хотя и находится в предсмертном состоянии, отправляется в путь, чтобы в последний раз взглянуть на солнце в небесах (ст. 206). Эдип настолько обеспокоен несчастьями своих подданных, что не может вынести мысли о том, чтобы навести справки через слугу, но приходит, чтобы лично узнать о ситуации (Sophocles' *Oedipus the King*, vss. 6 f.); Кариона изгоняет из дверей дым жертвоприношения на домашнем алтаре (*"Плут"* Аристофана, ст. 821 и далее); Полифем покидает свою пещеру, намереваясь навестить братьев для карусели (см. "*Циклоп"* Еврипида, ст. 445 и 507 и далее). В *"Андромахе"* Еврипида кормилица Гермионы, измученная попытками спасти свою госпожу от самоуничтожения, спешит на выход и обращается к хору за помощью; мгновение спустя Гермиона сама вырывается из цепких лап своих сопровождающих и бросается на сцену (ст. 816 и далее). Агафон не может сочинять оды в зимнее время, если не греется на солнце (Аристофан *"Женщины в Фесмофории"*, ст. 67 и далее). В *"Доме с привидениями*" Плавта (ст. 1 и далее) одного раба в результате ссоры другой выгоняет за дверь. Влюбленная Федра дразнит свет и воздух (*"Ипполит"* Еврипида, ст. 178 и далее). Кормилица Медеи извиняется за то, что паясничает перед домом, оправдываясь тем, что горести внутри подавили ее и заставили искать облегчения, возвещая о них земле и небу (см. "*Медея*" Еврипида, ст. 56 и далее и с. 307 и далее, ниже). А Антигона сообщает сестре, что вызвала ее за дверь, чтобы поговорить с ней наедине (Sophocles' *Antigone*, vss. 18 f.), как будто это самое естественное место в мире для тет-а-тет. В связи с последним примером следует помнить, что интерьер античных домов был устроен иначе, чем наш, и был более благоприятен для подслушивания (ср. *"Формион"* Теренция, ст. 862-69).

Трудность, связанная с использованием исключительно внешних сцен, очень ярко проявляется в *"Циклопе"* Еврипида. Здесь действие, как и в *"Одиссее"* Гомера, должно было бы происходить в пещере Полифема, но театральные условия делают это невозможным, и сцена разворачивается перед устьем пещеры. Таким образом, вопреки правдоподобию, поэт вынужден позволить Одиссею беспрепятственно входить и выходить. Почему же он не делает попыток к бегству? Еврипид предвосхитил этот вопрос и объяснил пребывание Одиссея заботой о безопасности своих спутников (ст. 479 и далее). Но почему бы его товарищам не покинуть пещеру и не спастись всем вместе? Поэт не может придумать лучшего мотива, чем то, что гордость и чувство чести Одиссея вызвали в нем желание отомстить Полифему за то, что тот убил нескольких его последователей (ст. 694 и далее).

Не имея возможности изобразить сцену интерьера, греческие драматурги охотно пользовались несколькими заменителями. Самым распространенным из них была речь

вестника (см. с. 164, выше), с помощью которой события, происходившие в помещении, передавались хору или актерам перед домом. Другой способ замены был найден в криках персонажей, убитых за кулисами (см. с. 128 и 229 выше). Третий способ заключался в том, чтобы открыть двери на заднем плане и показать сцену убийства, совершенного внутри (см. с. 128, выше). Далее нам рассказывают, что иногда, когда двери распахивались, на несколько мгновений вперед выдвигался помост с установленной на нем сценой (см. обсуждение *экцилемы* на с. 284-89, ниже). Четвертый случай уклонения от ограничения встречается в *"Ипполите"* Еврипида, ст. 565 и далее. Федра со своей кушетки в проскениальной колоннаде слышит голоса своего конфидента-раба и Ипполита, беседующих в дверях. Она предлагает хору в оркестре, расположенном неподалеку, присоединиться к ней и послушать за дверью - предложение, которое по понятным драматическим причинам хоругви не могут принять; но ее собственные крики и восклицания отчаяния, когда она слушает, волнуют зрителей гораздо сильнее, чем мог бы сделать сам разговор. Таким образом, основная часть диалога между Ипполитом и рабом должна происходить в помещении. Он завершается перед домом, оба собеседника выходят на сцену в стихотворении 600.

Еще драматурги Новой комедии любили изображать персонажа в момент, когда он проходит через дверной проем и выкрикивает прощальные наставления тем, кто находится внутри, - прием, который достаточно прозрачен и справедливо высмеян в *"Андриановой девушке*" Теренция. Медсестра, вызванная по делу о заключении, дает последние наставления, выходя из дома. Симо, считающий, что ребенок не родился и что это все уловка, чтобы обмануть его, яростно набрасывается на интриганку-рабыню: "Кто, зная тебя, не поверит, что это плод твоего ума? Она не сказала, что нужно сделать для матери в ее присутствии; но, уходя, она кричит с улицы слугам внутри. О Давус, неужели ты так презираешь меня? Неужели я кажусь тебе такой подходящей жертвой, чтобы обманывать тебя столь прозрачными уловками? Тебе следовало бы более точно продумать детали своих козней, чтобы меня хотя бы боялись, если я узнаю правду" (ст. 489 и далее). Заметим, однако, что такой приверженец реализма, как Ибсен, иногда использовал этот прием (см. *"Столпы общества"*, акты II и III). Близкая параллель встречается в *"Ахарнянах"* Аристофана, ст. 1003 и далее.

В качестве последней иллюстрации искусственности внешней сцены я могу сослаться на манеру, в которой персонажи грубо вызываются из своих домов, чтобы соответствовать требованиям драматической ситуации. Так, в *"Ифигении в Аулисе*" Еврипида входит гонец и бесцеремонно кричит своей царице в дверях:

Дочь Тиндарея, Клитемнестра, выйди

Выйди из шатра, чтоб услышать мой рассказ.

[Vss. 1532 f.; перевод Вэя],

а в *"Детях Геракла*" Еврипида Иолай призывает:

Алкмена, мать сына-героя,

Выйди, внимай этим приветственным словам.

[Vss. 642 f.; перевод Вэя].

Судя по такому драматическому приему, передние стены древних домов должны были быть довольно тонкими! [317] Интересно сравнить с шумом, который требуется в шекспировском *"Отелло"* (акт I, сцена 1), чтобы Брабанцио подвели к окну. Возможно, самый забавный пример этой конвенции встречается в *"Хвастливом капитане"* Плавта. В этой пьесе раба нужно было ввести в заблуждение, что в соседних домах живут две одинаковые женщины. Поэтому его посылают сначала в один дом, а затем в другой, при этом выкрикивают указания, чтобы женщина, о которой идет речь, двигалась туда-сюда по тайному ходу, чтобы всегда его встречать (ст. 523 и далее). Это, конечно, предполагает, что стены будут достаточно тонкими, чтобы женщина могла слышать, но слишком толстыми, чтобы это мог сделать раб!

Публичность, неизбежно сопутствующая разговорам самого частного характера, еще более усиливалась постоянным присутствием хора; но эта тема уже рассматривалась выше, на страницах 154-57.

Вопрос о том, был ли театр пятого века оснащен опускающимся занавесом, часто обсуждался. Я склонен считать, что убедительных доказательств постоянного и регулярного использования занавеса нет. Соображения, на которые в основном опирается аргумент, являются априорными. Иными словами, в нескольких греческих пьесах актеры должны были расположиться и занять свои места до начала действия. Такова ситуация в *"Оресте"* Еврипида и *"Облаках"* Аристофана (см. с. 238, выше). Неужели Орест лег на больную постель на виду у собравшихся зрителей? Но ведь сказано (ср. ст. 39), что он пролежал там уже пять дней! И хотя действие *"Облаков"* начинается перед самым рассветом, предполагается, что Стрепсиад и его сын пролежали перед домом всю ночь. В таких вопросах мы не должны позволять собственным предрассудкам вводить нас в заблуждение. В средневековой драме, хотя персонаж и находился на виду у зрителей, его можно было считать, по сути, за кулисами, пока не начиналась его роль. Точно так же в восточных театрах сегодня к артистам относятся так, будто они могут надеть маску невидимости . Единственная уступка, которую я могу сделать современному чувству, состоит в том, чтобы признать, что колонны проскениума частично отгораживали актеров от зрителей, пока они занимали свои места. На мой взгляд, ближайший подход к использованию занавеса встречается в *"Аяксе"* Софокла и является совершенно исключительным. Этот герой покончил с собой на сцене, и его тело было найдено в лесной глуши (νάπος, vs. 892) недалеко от берега моря. Я предполагаю, что одна из боковых дверей в передней части здания сцены [318] была оставлена открытой, чтобы изобразить вход на поляну, и что вокруг и позади нее были установлены панели, нарисованные так, чтобы изобразить лесной берег и поляну (см. стр. 235 и далее, выше). В этот проем и рухнул Аякс, упав на свой меч. В ст. 915 Текмесса "скрывает его целиком этой обволакивающей мантией". Возможно, это означает, что ткань была застегнута на трупе и поперек дверного проема, что позволило заменить труп немым или лежачим и освободить этого актера для роли Тевсера в оставшейся части пьесы (см. с. 174, выше). Какие бы средства ни использовались, несомненно, что замена была произведена.

Часто утверждается, что резкие концовки многих современных пьес объясняются тем, что у нас есть опускающийся занавес, который можно с грохотом обрушить на действие, и что более спокойные концовки, например, елизаветинских пьес обусловлены тем, что они были написаны для театров без занавеса. Я не вполне одобряю это предположение, но хочу заметить, что разница, по крайней мере частично, проистекает также из различий во вкусах в разные времена и у разных народов. Верно, что у греков, вероятно, не было опускающегося занавеса и что их драмы обычно заканчивались на спокойной ноте. Но такая же близость

характерна и для других областей их литературы, где наличие или отсутствие занавеса не принималось во внимание. Например, у современных ораторов есть явная тенденция завершать речь пеорацией, которая призвана сбить слушателей с ног. В греческом ораторском искусстве все было не так. "Там, где выражается или вызывается жалость, ужас, гнев или любое страстное чувство, это волнение разрешается окончательным спокойствием; а там, где такое волнение имеет место в проповеди, оно утихает перед последними фразами всех". [319] Такая же ситуация имеет место и в греческом эпосе, как в *"Илиаде"* и *"Одиссее"* Гомера.

Единство, сэр, - это завершенность, своего рода универсальная слитность по отношению к месту и времени, своего рода всеобщее единство, если мне будет позволено использовать столь сильное выражение. Я считаю, что это драматические единства, насколько мне удалось обратить на них внимание, а я много читал на эту тему и много думал. Чарльз Диккенс.

ГЛАВА VI
ВЛИЯНИЕ ФИЗИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ (*ПРОДОЛЖЕНИЕ*): ЕДИНСТВА [320]

Драматические единства, три принципа, определяющие структуру драмы и предположительно заимствованные из *"Поэтики"* Аристотеля, представляют собой предмет постоянного интереса. Они известны как единство времени, места и действия, соответственно, и требуют, чтобы "действие пьесы было представлено как происходящее в одном месте, в течение одного дня, и не имеющее ничего несущественного для сюжета". Существенные факты, касающиеся их, были признаны по меньшей мере еще во время публикации *"Гамбургской драматургии"* Лессинга (1767). Но настолько глубоко укоренилось в народе впечатление, что греки формулировали эти правила произвольно и соблюдали их рабски, что никакая попытка изложить истинное положение вещей не может быть лишней. Современная доктрина основана на том, что классические драматурги Франции и Италии слепо подчинялись правилам как наследию прошлого, не считаясь с требованиями театра, которым они располагали; и, следовательно, легко и естественно был сделан вывод, что античная практика была столь же иррациональной.

Но в греческом театре, где не было ни опускающегося занавеса, ни декораций, которые можно было бы сменить, ни почти постоянно присутствующего хора, смену сцены было трудно обозначить визуально. Тем не менее Аристотель нигде не упоминает о единстве места, а греческие драматурги нередко его нарушают. Самые известные примеры - в *"Эвменидах"* Эсхила и *"Аяксе"* Софокла. Первая пьеса открывается в храме Аполлона в Дельфах, где мстительные фурии преследуют Ореста после убийства его матери. На мгновение потеряв бдительность, Орест спасается бегством, но фурии вскоре просыпаются и вновь пускаются в погоню. Таким образом, сцена остается совершенно пустой (ст. 234) и, как предполагается, переходит в Афины, где все стороны вскоре предстают на знаменитый суд перед советом Ареопага. Начало последней пьесы происходит перед шатром Аякса, и

Софокл хотел ввести необычный мотив, чтобы сцена насилия разыгрывалась перед зрителями. Поскольку присутствие хора было непреодолимым препятствием для такого поступка, Аяксу было позволено покинуть сцену, и вскоре, вызвав подозрения, хор был отправлен на его поиски (ст. 814). Таким образом, сцена вновь оказывается полностью покинутой и актерами, и хором, и Аякс возвращается не в свой шатер, а в какое-то одинокое место на берегу моря (см. с. 129 и 244 выше). Это был, безусловно, самый естественный и логичный способ предварять смену сцены, бесконечно превосходящий шекспировскую практику в *"Короле Генрихе V"*, где хор вводится в пролог каждого акта, чтобы познакомить зрителей с местом последующего действия, но настолько сложный для мотивировки, что во всей греческой драме нам известно лишь полдюжины примеров. С другой стороны, такой технический прием обычно был плохо приспособлен для изображения значительной смены места действия, поскольку для такого большого коллектива, как хор, было бы неестественно постоянно сопровождать драматических персонажей в широко разбросанные места. Однако из этого общего ограничения *"Эвмениды"* представляют собой блестящее исключение, поскольку особой обязанностью фурий было преследовать виновного Ореста, куда бы он ни бежал. В старой комедии, всегда фантастической и нарочито невозможной, естественно, допускалась большая свобода, чем в трагедии, так что в *"Лягушках"* Аристофана требуется не менее пяти различных сцен (см. с. 88-90, выше).

В то же время необходимость в такой смене сцен была в значительной степени устранена произвольным размещением почти всех сцен перед зданием, исключением внутренних сцен и различными приспособлениями, заменяющими их (см. с. 237-42, выше). В частности, использование речи вестника позволило драматургам косвенно донести до зрителей события, происходившие не только в интерьере дома-сцены, но и в отдаленных местах. Очень часто единство места соблюдалось путем условного объединения в качестве близких соседей сооружений или местностей, которые на самом деле были бы разделены значительными промежутками. Так, убийцы Агамемнона не хотели бы, чтобы его могила смотрела им в лицо и напоминала подданным об их преступлении; тем не менее в *"Носителях пира"* Эсхила дворец и гробница стоят бок о бок. Точно так же в *"Елене"* Еврипида царь Феоклимен похоронил своего отца перед дворцом. Не стоит интерпретировать эти действия в свете доисторического обычая помещать мертвых в доме или перед его порогом. Это чисто театральная условность, и Еврипид показывает, что он о ней думает, считая необходимым вложить оправдание в уста египетского царя:

Радуйся, гробница моего отца! Ведь у ворот моего дворца,

Протей, я похоронил тебя, *чтобы приветствовать тебя так*;

До сих пор я вхожу и выхожу из своих залов,

Тебя, отец, я, сын твой Феоклимен, приветствую".

[Vss. 1165 ff.; перевод Вэя].

Можно привести множество подобных примеров несочетаемого сопоставления в греческой драме, и те, кто помнит использование непрерывных декораций в средневековых театрах, не будут удивлены.

Немного отличается, но не менее эффективен метод, используемый в *"Персах"*. Для драматического эффекта Эсхил захотел ввести призрак Дария. Но, согласно древним представлениям на эту тему, призраки обычно не уходят далеко от своих могил, а настоящая могила Дария находилась на сайте Персеполиса. Кроме того, в предполагаемых условиях

персидские старейшины, царский гонец и сам Ксеркс, естественно, не стали бы прибегать туда. Поэтому Эсхил без малейшего сожаления перенес гробницу мертвого монарха в Сузы!

Иногда единство места соблюдалось за счет того, что персонаж попадал в место, к которому он не мог бы прибегнуть естественным образом. Например, сцена *"Финикийских дев"* Еврипида происходит в Фивах, и поэт хотел показать встречу фиванского царя и его брата. Поскольку последний считается предателем и врагом своей страны, находится в изгнании и во главе армии вторжения, такая встреча в реальной жизни почти неизбежно должна была бы состояться между враждебными линиями. И все же Полиник вынужден доверить свою голову львиным челюстям и войти в город. Он выражает свои опасения в ст. 261 и далее, заключая:

И все же я доверяю своей матери и не доверяю ей.

Которая побудила меня прийти сюда по перемирию".

[Ст. 272 и далее; перевод Вэя].

В ст. 357 и далее он еще раз обращается к этому вопросу.

Аналогичным образом персонаж часто вынужден оставаться на месте действия, когда он не мог бы сделать этого естественным образом. Так, в *"Менахми"* Плавта, из-за неспособности отличить Менахма I от его брата, его тесть и врач считают его безумным и принимают меры к его задержанию. Тем не менее, когда они оба покидают сцену в сцене 956, он не предпринимает попыток сбежать, что привело бы к переносу двух следующих сцен в другое место, а беспечно ждет развития событий.

Наконец, я могу упомянуть об одном особенно забавном приеме. В *"Ифигении среди тавров"* Еврипида Орест покидает сцену и, как предполагается, находится на некотором расстоянии от нее. Тем не менее, Афина обращается к нему и извиняющимся тоном добавляет: "Ведь, хотя ты и отсутствуешь, ты слышишь мой голос, так как я богиня" (ст. 1447). Та же ситуация повторяется, без извинений, в ст. 1462 и в "*Елене*" Еврипида, ст. 1662 и далее.

Точно так же единство времени возникло не по прихоти античных авторов, а в результате тех же театральных приспособлений, которые привели к единству места, а именно: отсутствие опускающегося занавеса и постоянное присутствие хора. В этих условиях перерыв для воображаемого течения времени мог быть обеспечен только выходом хора, а без таких перерывов постоянное и длительное пребывание одних и тех же людей в одном и том же месте без еды и сна грозило превратиться в абсурд. Мы уже видели, как трудно было придумать мотивы для последовательных повторных появлений актеров; мотивировать движения корпуса из двенадцати (пятнадцати) трагических или двадцати четырех комических хореутов было, естественно, еще сложнее (см. с. 229-33 и 150-52, выше). Поэтому хор редко удаляется со сцены во время действия. Два случая уже были упомянуты (с. 247, выше). В *"Аяксе"* отход используется для того, чтобы немного изменить сцену; естественно, предполагается, что пройдет небольшой промежуток времени, но в данном случае он незначителен и не имеет значения. В *"Эвменидах"* дело обстоит иначе. Здесь место действия перемещается не просто на несколько шагов, а из Дельф прямо в Афины. Это расстояние составляет около восьмидесяти миль и, учитывая физические условия и древние способы передвижения, потребовало бы двух-трех дней пути. Соответственно, следует предположить значительный пробел в драматическом времени пьесы. Еще более примечательно то, что, кроме пустой сцены, зрителям не дано ничего, что помогло бы

"переварить злоупотребление расстоянием". В ст. 80 Аполлон отправляет Ореста в город Палласа, в ст. 179 он начинает изгонять хор фурий из своего святилища, в ст. 234 он покидает сцену, и она пустеет. До этого момента мы все еще находимся в Дельфах. В следующем же стихе (235) Орест вбегает в театр и восклицает: "О царица Афина, я пришел по велению Локсия". Он достиг Афин! В *"Алкестисе"* Еврипида хор входит в состав похоронного кортежа царицы и отсутствует в ст. 747-860. Хотя обычно так не считают, я склонен думать, что здесь имеет место небольшая смена места действия (см. стр. 235, выше); также имеет место небольшое сгущение времени, но ни то, ни другое не является серьезным нарушением этих единств. Это один из редких случаев, когда уход хора естественно вытекал из нормального развития сюжета. Ведь если бы хоругви присутствовали при объявлении Гераклом своего намерения спасти Алкестиду от смерти (ст. 840 и далее), поэт должен был бы придумать причину, по которой они не сообщили эту новость Адмету, или испортить некоторые особенности финала. Гораздо проще было избежать этой трудности, позволив хору поступить естественным образом. В следующих случаях, очевидно, не происходит смены сцены или чрезмерного сжатия времени. В *"Елене"* Еврипида (ст. 385) хор сопровождает свою госпожу во дворец, чтобы посоветоваться со смотрительницей Феоной, и возвращается туда в ст. 515. Единственное преимущество, которое, как кажется , дает этот маневр, - продление неуверенности Менелая в личности своей недавно обретенной жены. В *"Женщинах в совете"* Аристофана (ст. 311) женщины из хора, переодетые мужчинами, уходят в собрание, чтобы передать управление государством в свои руки, и возвращаются в ст. 478. Если драматург не хотел, чтобы сцена собрания разыгрывалась перед зрителями, он должен был снять хор. Об их делах сообщает гонец (Хремес) в ст. 376 и далее. В псевдоэврипидийском *"Резусе"* хор отсутствует в ст. 565-674, будучи послан перед лагерем принять Долона (ср. ст. 522 и далее). Присутствие троянских стражников могло бы предотвратить промежуточную сцену между греческими мародерами, Одиссеем и Диомедом. Следует отметить, как мало случаев ухода хора в сохранившихся пьесах и что соблюдение единства фигурирует лишь в половине из них. В "Новой комедии" хор появлялся только между актами (см. с. 145), и было бы вполне возможно допустить лакуну несколько раз в каждой пьесе. То, что этого не было сделано, вероятно, объясняется тем, что другая практика стала стереотипной и что концентрация действия приводит к большему единству сюжета. Иногда сцена остается пустой *до вступления хора* из-за ухода всех актеров со сцены либо между прологом и parodus, либо между монологами (или диалогами) в прологе. Примером первого может служить *"Алкестис"* Еврипида (ст. 77), второго - *"Ифигения среди тавров"* (ст. 66). Насколько я заметил, такие паузы не используются для чрезмерного ускорения времени.

Поскольку приостановить ощущение времени у слушателей путем удаления хора часто не удавалось, поэты прибегали к следующему лучшему средству - хоровым одам. Поскольку их было несколько в каждой пьесе, этот прием был гораздо более доступен, чем другие. Во многих отношениях хор двигался в иной плоскости, чем актеры, и сейчас мы имеем дело с одним из этих различий. Как выразился профессор Бутчер: "Интервал, охватываемый хоровой одой, - это интервал, ценность которого зависит только от того, что выберет для него поэт. В то время как время, занимаемое диалогом, имеет более или менее точное отношение к реальному времени, хоровая лирика приостанавливает внешнее действие пьесы и уносит нас еще дальше от мира реальности. То, что происходит в промежутке, не поддается никакому обычному подсчету; это много или мало, как того требуют потребности пьесы. Смена места непосредственно навязывает себя чувствам, но время - это только то, чем оно кажется разуму. Воображение легко перемещается на многие часы, и в греческой драме время, которое проходит во время песен хора, полностью идеализировано" (*op. cit.*, p. 293). Таким образом, хоровые песни были примерно эквивалентны современному антракту, и

после них действие часто продвигается дальше, чем того требует фактическое время, необходимое для их исполнения. Например, во время одного стасимона из *"Суппликантов"* Эсхила (ст. 524-99) аргивский царь должен покинуть сцену, созвать своих подданных на общественное собрание, объявить цель встречи и дать возможность обсудить ее до окончательного голосования - и все это для того, чтобы Данай успел сообщить о решении народа в начале следующего эпизода! Аналогия с античной практикой встречается в *"Зимней сказке*" Шекспира, где Время как хор объявляет о прохождении шестнадцати лет между III и IV актами.

Но в то же время хор давал эту свободу, но и ограничивал ее. Присутствие такой группы исполнителей на во всех сценах пьесы редко может быть совершенно естественным. Но то, что одни и те же люди будут стоять на одном и том же месте через разные промежутки времени в течение дня, вполне мыслимо, хотя и не часто случается. Но чтобы они находились там в каждый момент, выбранный для представления в течение недель, месяцев или лет, - это немыслимо и нелепо. Только сократив предполагаемое действие пьесы и предполагаемые пробелы в сюжете, можно было бы вообще смириться с этой условностью. Однако профессору Верраллу не хватило исторического воображения, когда он заявил, что "расхождение между представленными и реальными фактами стало вопиющим и невыносимым, когда зрителям предложили переходить в воображении *от дня к дню*. Ночь - великий естественный прерыватель действий и смена ситуаций" (*op. cit.*, p. 1). Современному избалованному театральному зрителю это покажется правдой. Но античная драма не знала световых эффектов (см. с. 224, выше). На сцене день и ночь выглядели для них одинаково. Сцены в полдень, во мраке ночи, во мраке Аида одинаково разыгрывались под лучами солнца. Утверждается, что все действие безымянного *"Резуса"* и большая часть действия *"Циклопа"* Еврипида приходится на ночные часы, а персонажи часто обращаются к небесным созвездиям при (реальном) дневном свете. Драматурги настолько не избегали несоответствия, связанного с переходом от одного дня к другому, что в переводе Теренция *"Самоубийцы*" Менандра, когда между II и III актами должна пройти ночь, внимание к этому намеренно привлекается словами Хрема: "Теперь здесь начинает светать" (ст. 410). На мой взгляд, эта пьеса длится примерно столько времени, сколько обычно позволяли условия, сложившиеся в античной драме; и следует отметить, что она не превышает двадцати четырех часов, допускаемых единством времени.

В-третьих, возможно, нет необходимости указывать на то, что ускорение времени возможно во всех драмах, помимо пустой сцены или хоровых песен. Можно привести примеры даже у тех драматургов, которые не придерживались единства, - обратите внимание, например, на удар в полчаса через каждые двадцать или двадцать пять строк в конце "*Доктора Фаустуса*" Марлоу. В "*Плуте"* Аристофана слепого бога уводят со сцены для ночного лечения в храме Асклепия (ст. 626), хор остается на своем месте, но, очевидно, не поет. [321] В следующем же куплете один из сопровождающих возвращается, чтобы сообщить, что Плут прозрел, и рассказать о событиях ночи! Но и здесь, несмотря на переход от одного дня к другому, действие не превышает двадцати четырех часов. В *"Ахарнянах"* того же писателя Амфитей отправляется из Афин в Спарту и возвращается обратно во время диалога между ст. 133 и 174. Однако нет никакого намека на то, что его повторное появление преждевременно или что его путешествие займет больше времени, чем отведено на него.

Но ни обычное ускорение времени в драме, ни использование стасима, ни сцена, остающаяся пустой после ухода хора и актеров, не говорят о греческой практике в целом. В наши дни афиша четко сообщает нам, сколько времени прошло между актами, и пьеса строится соответствующим образом. Если персонаж в третьем акте имеет случай сослаться

на что-то, что произошло в первом акте десять или около того лет назад, он не должен говорить об этом так, как будто это случилось вчера. В античной драме все было не так. У греческих зрителей не было афиш, и даже вступления к греческим пьесам, подготовленные александрийскими учеными, не содержали подобной информации. Я думаю, что греческий драматург никогда не прикладывал палец к той или иной строке и не говорил: "Здесь мы должны предположить, что прошло несколько дней, или месяцев, или лет". События драмы, независимо от реальности, условно рассматривались как занимающие не более двадцати четырех часов. Подобная конвенция была принята и в греческом эпосе: когда гомеровскому персонажу однажды давали определенный возраст или форму, он сохранял их неизменными на протяжении всего времени. [322] Например, Телемах представлен в первой книге *"Одиссеи"* как юноша, только что достигший совершеннолетия, готовый и стремящийся принять на себя обязанности мужчины; но за девять лет до этого, когда ему не могло быть больше двенадцати лет, о нем говорят как о таком же взрослом и уже как о человеке среди людей (ср. Книга xi, ст. 185 и 449). В третьей книге *"Илиады"* Елена изображена в расцвете молодости и красоты; десять лет спустя и тридцать лет после ее бегства с Парисом она уподобляется той же богине, что и дева Наусикаа (ср. *Одиссея* iv. 121 f. и vi. 102 ff.). В греческой драме временные отношения также игнорируются. В начале *"Агамемнона"* Эсхила сторож видит сигнальный огонь, возвещающий о взятии Трои, а через несколько сотен строк Агамемнон уже закончил разграбление, переплыл Эгейское море и предстал перед своим дворцом! Однако нет ни малейшего намека на то, что во всем этом есть что-то необычное; ни одно слово [323] не указывает на то, что действие разрывается в какой-то момент.

Это самый вопиющий случай, и я полагаю, что он должен быть истолкован следующим образом: Представление греческой драмы в пятом веке было непрерывным в том смысле, что за ничтожными исключениями (см. с. 250 f., выше) актеры или хор, или и то и другое постоянно находились перед зрителями. Заметьте, это не то же самое, что сказать, что *время* действия пьес было непрерывным. При критическом рассмотрении оказывается, что оно прерывалось многочисленными разрывами, как мы уже видели и еще увидим. Но непрерывность представления создавала *видимость* непрерывности и действия. Поэтому, когда современный драматург, например Пинеро, ограничивает действие одним днем и изображает пропуск нескольких часов падением занавеса между актами, он не соблюдает тем самым единство времени в греческом понимании. Драматические события молчаливо трактовались поэтами так, как будто они занимают не более суток, и так же воспринимались публикой. Под словом "молчаливо" я подразумеваю, что если такая скученность была физически или морально невозможна, драматурги никогда не опускались до извинений или объяснений, но все равно помещали свои события в сопоставление. В *"Пленниках"* Плавта Филократ путешествует из Этолии (место действия) в Элиду и обратно между главами 460 и 768. В реальной жизни такое путешествие заняло бы несколько дней, но в пьесе оно занимает меньше одного! Знаем ли мы это с уверенностью? Без тени сомнения. Паразит появляется в пьесе через определенные промежутки времени, интригуя, чтобы быть приглашенным на трапезу. Впервые он появляется в стихотворении 69 и получает удовлетворительное приглашение только в стихотворении 897. Более подробное изложение показало бы, что на протяжении всей пьесы обсуждается один и тот же день. Более того, это не просто *lapsus calami*, как несколько фраз, которые встречаются в противоположном смысле, [324] а безошибочный смысл и тесное переплетение с сюжетом. Если кого-то поразит столь нарочитое противоречие, он может утешить себя изучением использования "двойного времени" у Шекспира. Можно было бы, но нет необходимости, приводить другие пьесы, в которых ограничение времени одним днем указано с достаточной точностью. Конечно, греческие драматурги не всегда указывали точную дату или время суток. В целом они были достаточно мудры, чтобы действовать по принципу, который Корнель [325] выразил

следующим образом: "Прежде всего я оставил бы продолжительность действия на волю воображения слушателей и никогда не определял бы время, если этого не требует сюжет..... Какая необходимость отмечать в начале пьесы, что солнце встает, что в третьем акте уже полдень, а в конце последнего - закат?"

Несколько примечательно, что профессор Верралл, который полностью признавал зависимость этого единства от местных условий и опубликовал чрезвычайно разумные наблюдения по этому поводу, тем не менее, счел необходимым оспорить очевидную интерпретацию двух пьес, в которых происходит вопиющее нарушение единства времени. В *"Агамемноне"* он предположил, что сторож и народ (включая хор) были дезинформированы относительно значения маяка и что он действительно служил Клитемнестре, Эгисту и их сторонникам как предупреждение о том, что Агамемнон уже близко! Его разъяснение *"Андромахи"* Еврипида было еще более изобретательным и сложным. [326] Но для подкрепления таких интерпретаций мистеру Верраллу следовало бы объяснить все подобные случаи, например, как в *"Суппликантах"* Еврипида аттическая армия может пройти из Элевсиса в окрестности Фив и сразиться там, и как весть о победе может быть принесена обратно в Элевсис, и все это между ст. 598 и 634, что, по выражению Драйдена [327], "не на каждую милю по стиху". Тем не менее, на такие очевидные невозможности не обращается ни малейшего внимания, и в каждом случае все действие безошибочно предполагается в течение одного дня.

В свете вышесказанного неудивительно, что Аристотель все же упоминает о единстве времени, хотя и вскользь. Его точная формулировка такова: "Трагедия и эпос различаются, опять-таки, своей продолжительностью: ведь трагедия стремится, насколько возможно, удержаться в пределах одного круга солнца (περίοδος ἡλίου) или лишь немного превысить этот предел; тогда как эпическое действие не имеет границ времени". [328] "Усилия" (πειρᾶται) некоторые французские писатели ошибочно перевели как *doit*. Аристотель скорее одобряет единство времени как грубое обобщение, которое хорошо работает на практике, чем предписывает его в качестве неизменного правила. На самом деле это ограничение в большинстве случаев сводилось к часам дневного света, и Дасье даже утверждал, что περίοδος ἡλίου означает не более двенадцати часов. Но "*Плут"* Аристофана и "*Самоубийца"* Теренция (см. стр. 253, выше) представляют собой яркие примеры драматического действия, начинающегося в конце дня и не заканчивающегося до следующего дня.

Остается рассмотреть некоторые приемы, которые поэты находили полезными для решения трудностей (как временных, так и местных), вызванных местными условиями. Прежде всего, практика написания серии из трех пьес на одну и ту же общую тему (см. с. 198, выше) часто позволяла драматургу без потери правдоподобия распределить происшествия по разным местам и временным сферам, ведь целая трилогия была не длиннее средней современной пьесы, и каждая трагедия, таким образом, соответствовала одному акту, а поскольку хор убирался в конце каждой пьесы трилогии и его место занимал другой, совершенно иной, изменения времени и места между пьесами были абсолютно неограниченными. Так, Скифия из *"Прометея связанного"* Эсхила становится Кавказом во второй пьесе трилогии, *"Прометей развязанный"*; в первой пьесе было показано связывание титана, а во второй - его освобождение, и, как говорят, он был связан в течение 30 000 лет. Между пьесами проходит всего два дня! В трилогии Эсхила "Орестея" действие *"Агамемнона* и *возлияний*" происходит в Аргосе, а действие *"Эвменид"* - в Дельфах и Афинах. Предполагается, что за два промежутка времени проходит несколько лет.

Но даже Эсхил не всегда использовал трилогическую форму, а Софокл и Еврипид и вовсе редко. Поэтому, когда три или четыре пьесы в каждой серии были по отдельности

посвящены совершенно не связанному между собой материалу, иногда возникала необходимость вместить в рамки одной пьесы почти столько же событий, сколько в противном случае было бы рассмотрено в целой трилогии. Поскольку значительную часть этих событий невозможно представить как происходящие в одной местности или в течение одного дня, приходилось либо исключать их, либо включать каким-то косвенным образом. Две яркие особенности еврипидовской техники как нельзя лучше подходили для решения этих трудностей. Его прологи регулярно принимают форму монолога, который, не заботясь о драматической иллюзии, повторяет историю мифа до того момента, когда начинается пьеса. Опять же, драмы Еврипида часто заканчиваются прозрением божества. К этому приему привыкли неумелые драматурги, когда их сюжеты становились запутанными до невозможности распутать естественным путем, чтобы божественный приказ разрешил все трудности. Часто обвиняют в том, что таков был и мотив Еврипида, но совершенно несправедливо (см. стр. 293 и далее, ниже). Он скорее "хотел, с помощью божественного предвидения, поставить перед зрителями такие будущие события или неизвестные обстоятельства, которые должны были бы успокоить их умы, удовлетворить все любопытство и связать тему пьесы с последующими событиями или даже со временем живых людей". [329] Так, в *"Андромахе"* Еврипида сложности сюжета полностью разрешены до появления Фетиды в 1231 г., она лишь дает указания о погребении Неоптолема и предсказывает будущее Пелея, Андромахи и Молосса, а также потомства последнего. Когда эти два приема сочетались в одной пьесе, пролог, основная часть трагедии и эпилог иногда примерно соответствовали последовательным драмам целой трилогии. Наиболее ярко это проявляется в случае с *"Электрой"* Еврипида и трилогией "Орестея" Эсхила. Во вступительном монологе первой (ст. 1-53) в быстром темпе рассказывается о походе греков на Трою, убийстве Агамемнона и дальнейшей судьбе его детей. За исключением последнего пункта, который излагается во второй пьесе *"Орестеи"*, это вопросы, содержащиеся в прологе, который, естественно, сравнительно короткий, и в действии эсхиловского *Агамемнона*. Тело *"Электры"* соответствует второй трагедии трилогии - *"Возлияниям"*. В заключении *"Электры"* (ст. 1238) Кастор как *deus ex machina* предсказывает, в частности, оправдание Ореста в Афинах, что является темой *"Эвменид"* Эсхила. Каковы бы ни были другие объяснения прологов и эпилогов Еврипида (см. ниже, с. 294 и 299), это соображение также должно иметь определенный вес, а именно: они позволяли ему вводить в рамки своего произведения события самого разного характера, не нарушая единства времени и места.

Четвертый прием, направленный на достижение тех же целей, заключался в том, что разговоры происходили в разное время и в разных местах. Даже такой мастер драматической техники, как Софокл, представил Ореста как сообщающего своим товарищам по заговору результат его расспросов в Дельфах только после того, как они достигли Аргоса (*"Электра*", ст. 32 и далее), и как ожидающего формулирования определенного плана действий, пока они не окажутся в самом неблагоприятном для этого месте в мире - перед дворцом Клитемнестры (ст. 15 и далее). В версии Еврипида эта история не встречается, поскольку действие его *"Электры"* происходит не в городе Аргосе, а перед хижиной Электры в деревне. Рассматриваемый прием удобно дополнен условностью, согласно которой, если два или более персонажа выходят на сцену вместе, разговор между ними не считается состоявшимся до тех пор, пока они не окажутся в поле зрения зрителей (см. с. 310, ниже). Как видно, только что процитированный отрывок из *"Электры"* Софокла соответствует этому правилу. Другой случай происходит в "*Безумии Геракла*" Еврипида, ст. 822 и далее. Ирида появляется над дворцом Геракла вместе с Безумием, которому она приказывает подстрекать героя к убийству его детей. Безумие протестует, но его одолевают и заставляют выполнить ее приказ. Хотя Ирис и Безумие должны были пройти вместе значительное расстояние, все разговоры между ними, очевидно, откладываются до тех пор,

пока они не достигнут места назначения. Более того, эти инструкции, естественно, были даны Безумию в другом месте и несколько раньше. В этом случае зрители, должно быть, потеряли эффективную сцену. Прием, о котором идет речь в этом параграфе, позволил поэту обойти единства и поставить сцену перед аудиторией; а конвенция, о которой я говорил, сохранила ее для нее в полном объеме.

Мы видели, что единство времени и места во многом объясняется стремлением к иллюзии в театре, где не было декораций и средств для смены сцен. И наоборот, их соблюдение в современном театре с его широкими декорационными возможностями, естественно, будет противостоять сценической экстравагантности и актуализму, которыми так увлечена нынешняя театрократия. Таким образом, кажется, что избитые единства не лишены смысла и подлинно художественной тенденции даже сегодня, поскольку некоторые из наиболее значительных влияний в современной постановке направлены против излишеств в этих линиях. Даже современный продюсер Генри У. Сэвидж в своем совете молодому драматургу писал: "Не распределяйте ваши сцены так широко, чтобы одна была на острове, другая - на Геральд-сквер, а третья - в Чикаго. Пусть действие вашей пьесы происходит в один день, если это возможно" [330]- иными словами, единство времени и приближение к единству места. Ибсен, несомненно, не придерживался театральных условностей только потому, что они были старыми; тем не менее он обычно соблюдал единство. Один из недавних критиков написал: "Хотя единство времени и места давно уже перестало быть обязательным принципом - более того, оно никогда не имело никакого авторитета в английской драме, - тем не менее верно, что разрыва действия, будь то во времени или в пространстве, следует, насколько это возможно, избегать. Действие с разрывом в двадцать лет может быть очень хорошо в мелодраме и романтике, но едва ли в высших и более серьезных видах драмы". [331]

Единство действия - единственное, что является универсальным, поскольку только оно проистекает из внутренней природы драмы. Однако и здесь дают о себе знать местные условия. Современный драматург, вольный (если ему угодно и у него достаточно покладистый продюсер) менять сцену десять раз в течение одного акта и обладающий более совершенными средствами для мотивировки входов и выходов, с удовольствием перемещает разные наборы персонажей туда-сюда и таким образом обеспечивает чередование света и тени, смешение комедии и трагедии, совершенно недоступное древнему драматургу. Предыдущее обсуждение показало неподвижность античного театра в этих отношениях и, следовательно, одну из причин, по которой греки безжалостно исключали все, что не имело отношения к их действию (см. также с. 201, выше).

Это единство, нет нужды говорить, играет важную роль в *"Поэтике*" Аристотеля. Он признавал, что "сюжет - первая сущность и душа трагедии, а характер - вторая". [332] Наиболее пространное утверждение звучит следующим образом: "Теперь обсудим правильное построение сюжета, поскольку это и первое, и самое важное в трагедии. Мы уже говорили, что трагедия - это имитация действия, полного и цельного, имеющего определенную величину, ибо существует также целое, не имеющее величины. Целое - это то, что имеет начало, середину и конец. Начало - это то, что само по себе не обязательно следует за чем-то другим и после чего нечто другое естественным образом возникает или появляется; конец, напротив, - это то, что само по себе естественным образом следует за чем-то другим либо как его необходимое или обычное следствие и не имеет ничего другого после него; а середина - это то, что само по себе следует за чем-то одним и имеет что-то другое после него. Соответственно, хорошо построенные сюжеты не должны ни начинаться,

ни заканчиваться в бессистемных точках, но должны соответствовать только что упомянутым типам". [333] Эти принципы были превосходно изложены Лоуэллом:

В пьесе мы ожидаем не только чередования сцен, но и того, что каждая сцена должна по более или менее строгой логике вести если не к следующей, то, во всяком случае, к чему-то последующему, и что все они должны вносить свою долю импульса в неизбежную катастрофу. Иными словами, структура должна быть органичной, с необходимой и гармоничной связью и отношением частей, а не просто механической, с произвольным или бессистемным соединением одной части с другой. Только в первом смысле любое произведение может быть названо произведением искусства". [334]

Хотя сейчас со всех сторон признается, что единство действия - *непременное условие* драматической композиции, многие не понимают значения и степени его ограничения. Аристотель указал на ошибочное представление, бытовавшее в его время, да и в наше тоже, в следующих словах: "Единство сюжета не состоит, как полагают некоторые, в том, что предметом его является один человек. С этим одним человеком происходит бесконечное множество событий, некоторые из которых невозможно свести к единству, так же как и множество действий одного человека, которые нельзя свести к одному действию. Отсюда, как видно, и ошибка всех поэтов, сочинивших *"Гераклид"*, *"Тесеид"* или подобные поэмы. Они полагают, что, поскольку Геракл был одним человеком, история Геракла также должна быть одной историей". [335] Фрейтаг обсудил этот вопрос с острой проницательностью и показал на примере, как Шекспир переделал более или менее хаотичную историю любви Ромео и Джульетты в единый сюжет, инциденты которого следуют друг за другом почти так же неумолимо, как судьба. Этот отрывок, к сожалению, слишком длинный, чтобы приводить его здесь, но весьма поучительный. [336]

Те же рассуждения выявляют недостаток в утверждении профессора Лаунсбери: "В самом деле, что можно возразить против такого смешения серьезного и комического в одной пьесе? В ней, несомненно, представлена, как это не бывает в чистой комедии или чистой трагедии, жизнь, которой мы живем, и смешение элементов, которые ее составляют..... Поскольку не было сомнений, что в реальной жизни грусть и веселье постоянно перемешиваются, невозможно было утверждать, что незаконность этой формы драматической композиции объясняется ее неправдоподобностью". [337] Слово "чистая" выдает всю суть дела. Аристотель должен был бы признать, что пьесы Шекспира достойны восхищения, даже возвышенны; но он вряд ли мог бы признать, что они являются "чистыми" трагедиями или "чистыми" комедиями, какими бы законными они ни были в других отношениях. Они не обладают тем качеством, которое мистер Альберт Х. Браун поставил во главу угла в своем определении: "Великая драма - это *четко сфокусированная* картина человеческих условий".

Аристотель также отмечал, что преимущество эпической поэзии в том, что она может представить множество событий, происходящих одновременно, в то время как драма ограничена только одним. [338] Любопытное нарушение этого самоочевидного принципа произошло в одной из недавних американских пьес. В конце второго акта пьесы Юджина Уолтера *"Заплачено сполна"* Эмма Брукс договаривается о встрече с капитаном Уильямсом по телефону. В следующем акте мы переносимся в каюту капитана Уильямса, а драматические часы тем временем переводятся на пятнадцать минут назад, потому что вскоре раздается телефонный звонок и та же самая встреча повторяется снова. Другими словами, III акт частично перекрывает II акт по времени, но место действия отличается. Вряд ли можно отрицать, что драматическая ситуация была усилена этим приемом, но это усиление было обеспечено за счет жертвы правдоподобия и драматической иллюзии. Такие

"обрезки" могут быть очень хороши в движущихся картинках, но вряд ли им место в разговорной драме.

Таким образом, греческие мастера были настолько далеки от выработки единств из своего внутреннего сознания или от их неизменного соблюдения, что постоянно нарушали единства времени и места как по букве, так и по духу. Их практика на протяжении всего времени просто реагировала на театральные условия, как они их находили. Их преемникам, чей театр по большей части был совершенно непохож на другие, оставалось лишь соблюдать единства с такой буквальностью и точностью, которая никогда не была свойственна великим драматургам Греции. То, что и древние, и современные люди создавали шедевры в условиях этих ограничений, конечно, не подлежит сомнению. Более того, некоторые из наших самых впечатляющих пьес последнего времени, такие как "*Слуга в доме"* Кеннеди, соответствуют им. То, что многие современные пьесы были бы улучшены, если бы соблюдали их, также несомненно. Даже такой бескомпромиссный поклонник Шекспира, как профессор Лаунсбери [339], писал:

Однако не следует думать, что здесь делается попытка отрицать достоинства современных пьес, в которых соблюдаются единства, или утверждать, что на основе предписанных ими линий не может быть создана мощная драма. Такое утверждение было бы лишь повторением со стороны противников этой доктрины тех ошибочных предположений, которые выдвигают ее защитники. Тот, кто осмелится занять столь крайнюю позицию, вряд ли избежит чувства серьезного дискомфорта, если в результате ему придется осуждать постановки Корнеля, Расина и Мольера, не говоря уже о некоторых наиболее ярких произведениях, украшавших английскую сцену. Кроме того, не стоит отрицать, что существуют условия, в которых соблюдение единства может быть положительным преимуществом. Особенно это касается тех случаев, когда персонажей немного, а все события сюжета направлены на достижение одного результата. Концентрация действия в таких произведениях, скорее всего, будет способствовать эффекту представления. Тот, кто стремится подражать простоте греческой драмы, обычно оказывается расположенным перенять, насколько это возможно, ее форму. В рамках своих ограничений драма может проделать большую работу, касающуюся единств, и в какой-то степени это будет великая работа из-за ее ограничений.

Но произвольное навязывание единств всем без исключения драмам абсурдно, поскольку театральные условия, вызвавшие их появление, уже не те. В том, что Эсхил и Софокл, будь они с нами во плоти, воспользовались бы большей гибкостью и приспособляемостью современного театра, я не сомневаюсь. Во всяком случае, этот неугомонный дух, Еврипид, несомненно, восхвалял бы его свободу.

Как совокупный результат уже описанных условий, действие греческой драмы было ограничено одной лишь кульминацией, соответствующей пятому акту большинства современных пьес. Хотя мы видели, что греческие поэты произвольно сопоставляли, словно в пределах солнечного круга, события, которые на самом деле были разделены значительными интервалами, но даже самая широкая свобода действий вряд ли позволила бы сжать в один день и ограничить одним местом целый ряд событий, достаточно достойных и важных, чтобы быть выбранными для трагического представления. По выражению Драйдена [340], древние драматурги "ставят зрителей как бы у столба, где должна завершиться гонка; и, избавляя их от томительного ожидания увидеть поэта в начале дистанции, они не позволяют вам видеть его, пока он не окажется у цели и прямо на вас". Таким образом, в *"Суппликантах"* Эсхила мы ничего не видим о нежелательном костюме

сыновей Эгипта и о событиях, которые заставили дочерей Даная укрыться в бегстве. Все это осталось в прошлом и предстает перед нами в косвенной форме. Действие начинается, когда Данаиды уже достигли другой земли и их настигли двоюродные братья. Точно так же в *"Алкестисе"* Еврипида мы узнаем из уст в уста долгую историю о рабстве Аполлона при дворе Адмета, о том, как он нашел способ спастись от смерти для царя, и о том, как тот безрезультатно искал замену. Для реального изображения выбран лишь последний этап действия - день самосожжения и спасения царицы. Подобная ситуация повторяется почти во всех произведениях. Конечно, в трилогиях можно было выбрать три разных временных пространства и три разных местности для драматического действия . Но и в этом случае перед глазами зрителей оказывались только вершины трех кризисов истории, все остальное - повествование. Столь неизменный метод атаки показался бы нам сегодня однообразным, но его успешное использование Ибсеном и многими другими в наше время доказывает, что в этой практике нет ничего предосудительного как таковой.

Наконец, поскольку драматическое действие ограничивалось одним днем (пусть и растянутым) в кульминационный момент истории, драматические персоны редко могли испытывать какие-либо особые изменения или развитие характера в течение пьесы. Такая фиксированность типажа была не только естественным результатом театральных условий древности и использования масок, но и полностью соответствовала гомеровским представлениям (см. выше, с. 254 и далее). Более того, она полностью гармонировала с греческой склонностью к схематизации. Слова Горация в его *"Ars Poetica"* полностью соответствуют эллинскому духу: "Либо следуй традиции, либо изобрети то, что будет самосогласованным". В первом случае пусть Ахилл будет нетерпеливым, вспыльчивым, безжалостным, острым...; пусть Медея будет неукротимой и непобедимой, Ино - слезливой, Иксион - вероломным, Ио - вечно странствующей, а Орест - в печальном положении. В последнем случае сохраняйте характер до конца пьесы таким же, каким он был в начале, и пусть он будет последовательным" (ст. 119 и далее). Все это подразумевает нечто большее, чем мы считаем желательным сегодня. Мало того, что положительное развитие характера, казалось бы, не гармонирующего с тем, который был виден вначале, редко было возможно, но единство цели в древних пьесах, которое называют единством настроения (см. с. 201, выше), вытесняло инциденты, которые могли бы раскрыть другие фазы, независимо от того, насколько они были последовательны, в характере драматического персонажа. Вкус некоторых критиков возражал даже против незначительных изменений ролей, которые допускали древние условия. Например, для современных читателей манера, в которой Медея в одноименной трагедии Еврипида колеблется между любовью к своим детям и желанием наказать мужа-изменника, убив их, считается одним из лучших штрихов в античной драме. Но в греческих аргументах, приложенных к этой пьесе, сообщается, что "они обвиняют Еврипида в том, что он не сохранил роль Медеи, а позволил ей разрыдаться, когда она замышляла против Ясона и его второй жены". Опять же, такой замечательный критик, как Аристотель, приводит заглавную роль в *"Ифигении в Аулисе"* Еврипида в качестве примера непоследовательности, [341] поскольку Ифигения, молящая о своей жизни в ст. 1211 и далее, ничуть не похожа на свою более позднюю сущность, которая охотно подходит к алтарю. Для современного чувства, поскольку изменение психологически возможно и правдоподобно мотивировано внезапным осознанием того, что ее смерть может послужить ее стране, оно кажется совершенно бесспорным. Но эти два отрывка и обычная практика греческой сцены выявляют расхождение между древней и современной точками зрения. Простота прорисовки персонажей, ставшая результатом греческих методов, поразительно описана мистером Корнфордом в другой связи:

Например, Агамемнон - это просто Гибрис, воплощенный в легендарной личности. Он - герой, пронизанный "дерзостью" (гордостью и восторгом победы), и это все, что можно о нем сказать. Он не является, подобно персонажу Ибсена, полноценным человеком со сложной личностью, центром, от которого отношения расходятся к бесчисленным точкам соприкосновения во вселенной безразличных фактов. У него нет непрерывной истории: с ним никогда не происходило ничего, кроме завоевания Трои и жертвоприношения Ифигении; с ним никогда не могло произойти ничего, кроме падения Гордыни и удара топора. В нашем понимании он не человек, а одно душевное состояние, которому никогда не предшествовали другие душевные состояния (кроме одного, во время жертвоприношения в Аулисе), но оно изолировано, без контекста, поля и атмосферы. Каждое его слово, в той мере, в какой он говорит от себя, а не от имени поэта, вытекает прямо из этого душевного состояния и выражает какую-то его фазу. Он имеет определенное отношение к Кассандре, определенное отношение к Клитемнестре, но не имеет отношения ни к чему другому. Если у него вообще есть *характер*, то он состоит исключительно из определенных недостатков, которые делают его склонным к наглости; если у него и есть какие-то *обстоятельства*, то только те, которые подталкивают его к разжиганию страсти. [342]

Кажется, нет ни одной человеческой мысли, которая была бы настолько примитивна, чтобы потерять свое влияние на нашу мысль, ни настолько древней, чтобы разорвать свою связь с нашей жизнью - Е. Б. Тайлор.

ГЛАВА VII
ВЛИЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБЫЧАЕВ И ИДЕЙ [343]

Нет необходимости говорить о том, что различия между древней жизнью в Греции и современной жизнью в Америке и Западной Европе бесконечны. Чтобы попытаться перечислить их все, потребовался бы отдельный том. В данной главе я попытаюсь коснуться некоторых особенностей, которые в большей степени затрагивали греческую драму.

Прежде всего, современного человека вряд ли может не удивить тот факт, что пьесы почти всегда ставились на конкурс; но ни один инстинкт не был более глубоко укоренен в греческом сознании, чем этот. Со времен первого празднования Олимпийских игр в 776 году до н. э. или раньше, состязания того или иного рода были, по их мнению, самым естественным местом для демонстрации атлетического, музыкального и литературного мастерства. С этим фактом было связано и другое: призы, присуждаемые в таких случаях, обычно были скорее почетными, чем ценными по своей сути. Победители Олимпийских игр получали гирлянду из дикой оливы и пальмовую ветвь. Правда, обрадованные сограждане победителей обычно дополняли награду чем-то более существенным, но факт остается фактом: эти тривиальные предметы были единственной официальной наградой за долгие месяцы напряженной подготовки и тренировок. Подобным образом древнейшая традиция сообщает нам, что первоначальным призом в трагических состязаниях была коза (см. с. 13 f. выше); более того, говорят, что победивший поэт имел обыкновение сразу же приносить свой приз в жертву богу праздника. Однако после реорганизации городских Дионисий около 501 года до н. э., вероятно, были учреждены денежные награды для трагических победителей. Хотя нам неизвестен их размер, некоторое представление об этом можно составить из того факта, что призы в десять, восемь и шесть миней, [344] соответственно, были предоставлены дифирамбическим победителям на Пирейском фестивале к концу

четвертого века до н.э. Три приза, похоже, были доступны в трагедии и в городской Дионисии, так что каждый участник был уверен в некотором вознаграждении. Другими словами, быть выбранным для участия в конкурсе было достаточной честью, чтобы даже самый бедный из трех участников получил соответствующее вознаграждение. Однако только обладатель первого приза технически считался "победителем". В комедии, согласно традиции, первоначальным призом был кувшин вина, который также уступил место денежным наградам после того, как комедия перешла под контроль государства во время Дионисий 486 г. до н. э. Эти договоренности были распространены на Ленеи, когда там были представлены сначала комедия, а затем трагедия (см. с. 119, выше), и на состязания между актерами, поскольку они были установлены на этих двух фестивалях (см. с. 202, выше). Успешные драматурги, актеры и "хореги" (см. ниже), по-видимому, увенчивались гирляндами плюща председательствующим архонтом - архонтом-эпонимом на городских Дионисиях и царским архонтом на Ленеях.

В ряде случаев правительство, под которым жили афиняне, было косвенным в своих положениях. Например, хотя ценные рудники принадлежали государству, их не разрабатывали государственные чиновники, а сдавали в аренду частным лицам. Соответственно, хотя драматические фестивали находились под прямым контролем государства, управление финансами было передано арендаторам, которые соглашались содержать театр в порядке и вносить оговоренную сумму в государственную казну в обмен на привилегию взимать плату за вход. В IV веке до н. э. арендаторы театра в Пирее платили тридцать три мины в год. Эта система объясняет, почему власти, желая дать возможность даже самым бедным гражданам посещать драматические выставки, не просто открывали двери для всех или выдавали пропуска. Вместо этого в конце V века было предусмотрено, что любой гражданин может получить два обола из "теорического" фонда, чтобы оплатить свой проход на дневные представления (см. с. 120, выше).

Еще один пример косвенного осуществления государственных функций можно увидеть в практике различных видов "государственной службы" (λειτουργία). Так, когда Коллегия генералов предоставляла корпус военного корабля ("триремы"), они не приступали к его оснащению и найму командира. Вместо этого какой-нибудь богатый гражданин должен был внести свой вклад в оснащение и содержание корабля и командовать им в течение одного года. Эта обязанность возлагалась на более богатых граждан поочередно; и если кто-то считал, что к нему обращаются слишком часто или что кто-то более состоятельный избегает своих справедливых обязанностей, он мог вызвать его на обмен имуществом (ἀντίδοσις). Согласно закону, человек, которому бросали вызов, был ограничен двумя вариантами: либо взять на себя бремя, либо обменять имущество. Эта система литургий распространялась не только на содержание морской службы, но и на драматические и дифирамбические состязания, бег с факелом и т. д. Было предусмотрено, что никто не должен выступать в роли триерарха чаще, чем раз в три года, нести какую-либо литургию два года подряд или две литургии в один и тот же год. Но слава афинского гражданства состояла в том, что они служили чаще и тратили свои средства щедрее, чем того требовал закон. Носильщики театральных литургий назывались *хореги* (χορηγοί), и не было более надежного способа продемонстрировать свое богатство и завоевать расположение населения, чем добровольное и щедрое принятие хорегии. Свидетельств недостаточно, чтобы установить, как именно распределялись сборы. Государство, по-видимому, оплачивало актеров, а хорег отвечал за сбор и наем хореутов, привлечение тренера для их обучения, покупку или аренду костюмов для хора, наем немых персонажей, предоставление различного рода эффектных статистов и т.д. Что касается флейтиста, то, возможно, проводилось различие между дифирамбическими и драматическими состязаниями: в первых его нанимало государство,

во вторых - хорегус. Вопрос о дополнительном актере уже обсуждался (см. с. 172-82, выше). Оратор в одной из ораций Лисия [345] утверждает, что в течение семи лет потратил тридцать миней на трагическую хорегию, шестнадцать миней на комедийную, пятьдесят миней на дифирамбический хор мужчин, пятнадцать миней на хор мальчиков, триста шестьдесят миней на шесть триерархий, двенадцать миней на должность гимнасиарха и т. д. Поскольку честолюбие этого человека заставляло его делать больше, чем положено, эти расходы, вероятно, несколько больше, чем должны были быть; фактически, он заявляет, что закон не потребовал бы от него и четвертой части. Но помимо того, что эти цифры показывают, сколько некоторые готовы были потратить, они ценны еще и тем, что демонстрируют сравнительную стоимость различных мероприятий. Нет нужды говорить, что на шансы поэта на победу значительно влияли богатство и нрав его хорегуса. Такой амбициозный и щедрый человек, как Никий, который, по словам Плутарха [346], ни разу не потерпел поражения ни в одной из своих многочисленных хорегий, мог, очевидно, сделать многое для спасения плохой пьесы. Но горе тому драматургу, чей успех во многом зависел от спонсора, который тратил не больше, чем могли выжать из него закон и общественное мнение. В 405 и 404 годах до н. э., когда Афины испытывали финансовые затруднения перед завершением Пелопоннесской войны, число хореги в городских Дионисиях было временно удвоено, чтобы два синхореги могли разделить между собой бремя, которое обычно ложилось на одного человека. Наконец, около 308 г. до н. э. нехватка богатых людей привела к отказу от хорегической системы и ежегодному назначению *агонотета* (ἀγωνοθέτης) или "мастера состязаний", чьи собственные средства дополнялись государственной субсидией и который взял на себя полный контроль и финансовую ответственность за все дифирамбические и драматические состязания на фестивале.

Одной из наиболее характерных черт афинской демократии была большая роль, отводимая жребию при выборе должностных лиц. Например, во времена Аристотеля девять архонтов выбирались по жребию из пятисот человек, которые сами были предварительно выбраны по жребию, по пятьдесят от каждого из десяти племен. Какими бы ни были другие цели этой системы, по крайней мере одна из них заключалась в предотвращении подкупа и манипуляций; и, несомненно, именно этот мотив привел к использованию жребия в театральных делах. Таким образом, судьи на конкурсах, как представляется, хотя эта схема во многом предположительна и зависит от недостаточных сведений, выбирались и выносили решения примерно следующим образом: За несколько дней до фестиваля от каждого племени отбиралось определенное количество имен и помещалось в десять запечатанных урн в Акрополе. Перед самым началом состязаний эти сосуды вносили в театр, и председательствующий архонт вытягивал по одному имени из урны каждого племени. Выбранные таким образом люди выходили вперед и клялись судить честно. Когда выступления закончились, каждый судья записал свой вердикт, и десять бюллетеней были помещены в одну урну. Теперь архонт вытаскивал половину из них, которые использовались только для принятия окончательного решения! Столь громоздкая система может быть оправдана только ее результатами; и следует признать, что, насколько мы можем сейчас судить, ни один поэт не пострадал от ее действия. Обычно побеждали драматурги, которых позднейшие критики единодушно считали величайшими. Каждый из трагической триады написал около ста пьес: Эсхил, чья карьера оборвалась до допуска трагедии в Ленею, одержал тринадцать побед на городских Дионисиях; Софокл - восемнадцать городских и по крайней мере две ленские; Еврипид - пятнадцать (а возможно, и всего пять) побед на обоих фестивалях (см. с. 325, ниже). Следует помнить, что на каждом празднике в трагедии одновременно венчалось несколько пьес (см. с. 198, выше). Самый поразительный случай произошел, когда Филокл, посредственный племянник Эсхила, победил дидаскалическую группу Софокла, в которую был включен его *"Эдип-царь"*, возможно, величайшая трагедия

древности! Однако этот очевидный промах в суждениях, возможно, объясняется фактором, упомянутым в последнем абзаце, - скупостью хорега.

Жребий использовался и в другой связи. Сразу после начала каждого гражданского года в Гекатомбеоне (июль) архонт Эпоним и архонт-царь занимались назначением трагических хорегов для городских Дионисий и Ленейского фестиваля соответственно. В течение V века они выбирали и комических хореги, но Аристотель сообщает, что в его время их выбором занимались племена. [347] После того как эта деталь была улажена, архонты приступали к "предоставлению хора" подходящему числу драматургов. Для этого, несомненно, от неопытного поэта требовалось представить более или менее законченную копию того, что он хотел бы создать; от опытных авторов, вероятно, считалось достаточным представить сценарий или даже меньше. Во всяком случае, доктор Руппель показал, что в комедиях Аристофана сюжет иногда существенно изменялся или даже полностью зависел от событий, произошедших всего за несколько недель до праздника. Очевидно, что архонты проявляли значительную осмотрительность при выборе драматургов; по крайней мере, нам рассказывают, что не менее известной личности, чем Софокл, однажды было отказано в хоре, когда он был предоставлен малоизвестному Гнесиппу. [348] Когда поэты и хореги были наконец выбраны, перед чиновниками все еще стояла трудная задача их сопоставления. Естественно, важные последствия, которые, как мы видели, вытекали из назначения поэту щедрого или скупого хорега, только усиливали сложность ситуации. И в свете того, что только что было сказано о любви афинян к жребию, неудивительно, что проблема была решена с его помощью. После того как актеры перешли от частного к государственному управлению, около 449 г. до н. э. (см. с. 183, выше), жребий стал использоваться и для распределения главных героев между драматургами. В IV веке появилась более справедливая система , позволяющая каждому протагонисту участвовать в одной из трех пьес каждого трагика (см. с. 185, выше).

Одной из самых ярких черт греческого, а особенно афинского, характера была тяжба. Поскольку со времен Перикла граждане Аттики получали небольшое вознаграждение за участие в работе присяжных, число которых варьировалось от 201 до 2500, а иногда доходило до 6 000, едва ли был афинянин, лично знакомый с судебной процедурой, и не многие практически обеспечивали себя таким образом. Более того, ситуация усугублялась тем, что в V веке в Афинах началось официальное ораторское искусство и его эксплуатация многочисленными учителями риторики и софистики. Вряд ли все эти влияния могли позволить современной драме остаться невредимой. Первое их влияние проявляется в фактическом введении сцены суда, как в *"Эвменидах"* Эсхила, где Орест предстает перед советом Ареопага за убийство своей матери. Афина - председательствующий судья, Аполлон - адвокат защиты, а хор фурий ведет обвинение. Аристофан сатирически изобразил афинскую слабость в *"Осах"*, хор которых предстал в образе этих ссорящихся насекомых; а заядлый присяжный Филоклеон устроил домашний суд, где одна собака была должным образом обвинена другой за то, что украла кружок сицилийского сыра! В других пьесах некоторые сцены, хотя и не относятся к залу суда, но практически трактуются как таковые. Например, в *"Троянских женщинах"* Еврипида Менелай впервые встречается со своей женой-прогульщицей после ее побега. Помилует ли он ее или убьет? Сама Елена, естественно, надеется на прощение и возвращение благосклонности мужа, но троянские женщины, считающие ее виновницей гибели своей страны, хотят, чтобы она понесла заслуженное наказание. В результате пьеса превращается в квазисуд, где судьей выступает Менелай, обвинение представляет Гекаба, бывшая королева Трои, а Елена отстаивает свою правоту. На третьем месте, когда о судебной сцене не могло быть и речи, часто устраивались какие-нибудь дебаты. Конечно, "борьба" - суть драмы, и формальный "агон" был

производным, почти обязательным в Старой комедии (см. с. 42-44), но сейчас я имею в виду нечто иное. Возможно, самый яркий пример можно найти в "*Безумии Геракла*" Еврипида (ст. 158 и далее). Лик принял решение о скорой смерти Амфитриона, но они оба останавливаются, чтобы поспорить, чем лучше сражаться - копьем или луком! Наконец, поскольку в юридических судах речи спорящих сторон уравнивались с помощью "водяных часов" (*clepsydra*), неудивительно, что речи резко контрастирующих персонажей в трагедии иногда делаются совершенно одинаковыми по длине. Лучший пример - в *"Гекабе"* Еврипида, где речь Полиместора из пятидесяти одной строки точно уравновешивается речью троянской царицы (ср. ст. 1132-82 и 1187-1237). В "*Семи против Фив*" Эсхила семь пар контрастных речей, две из которых точно равны (ср. ст. 422-36 = 437-51 и 568-96 = 597-625, а две другие - почти равны; ср. ст. 375-96 ≠ 397-416 и 631-52 ≠ 653-76). Если бы перед нами была ipsissima *verba* трагических писателей, вероятно, эти и некоторые другие незначительные неравенства были бы устранены. Так, в *"Медее"* Еврипида Ясон произносит пятьдесят четыре строки в ответ на пятьдесят пять, произнесенные героиней (ср. ст. 465-519 ≠ 522-75); однако есть основания полагать, что ст. 468 является интерполяцией. Опять же, в *"Антигоне*" Софокла речи Креона и Гемона точно соответствуют друг другу (ср. ст. 639-80 и 683-723), если предположить, что стих выпал после ст. 690. В заключение следует сказать, что подобная балансировка вполне соответствовала стремлению к симметрии, характерному для греческого гения во всех областях деятельности.

Пожалуй, единственной идеей, которая наиболее прочно закрепилась в народном сознании Древней Греции, была идея Немезиды, богини, карающей чрезмерное самомнение, возникающее в результате длительного процветания и успеха. История Геродота иллюстрирует это понятие как в своей главной теме - сокрушительном поражении, которым завершилась длинная череда побед Персии, так и в многочисленных отступлениях, таких как история Поликрата и его кольца. Соответственно, когда Фриних в своих *"Финикийских женщинах"*, а затем Эсхил в *"Персах"* взялись за празднование персидского разгрома, они старались избежать проявления гордыни, погубившей воинство захватчиков, перенося действие на Восток и демонстрируя скорбь Персии, а не триумф Греции (см. с. 124, выше). Опять же, в семи парах контрастных речей, только что упомянутых в *"Семи против Фив*" Эсхила, вестник по очереди называет имя аргивского чемпиона, который должен напасть на каждые из семи ворот Фив, описывает его действия, слова, устройство на его щите и т. д., а царь подобным образом сопоставляет каждому врагу своего воина. Небезынтересно, что для греческого ума "хвастовство и знамена чемпионов уличают их в самонадеянности и заранее обрекают на поражение". Ответы Этеокла всегда правильны, он использует дерзость врага и обеспечивает божественную благосклонность изученной умеренностью". [349] И снова в *"Агамемноне"* того же драматурга появляется инцидент, который непосвященному современному читателю кажется вынужденным и недостойным того внимания и места, которое ему уделено. Клитемнестра была неверна своему господину во время его долгого отсутствия в Трое и теперь с помощью своего любовника готова убить его. Сам Агамемнон, благодаря недавним улыбкам фортуны, находится в таком положении, что легко может подвергнуться мести Немезиды. В пьесе (ст. 905-57) Клитемнестра умело использует эту ситуацию, чтобы склонить на свою сторону могущественную богиню. Она призывает Агамемнона не ступать на обычную землю, а пройти с колесницы во дворец по пурпурному гобелену. Царь уклоняется от поступка, который больше подобает богу, чем смертному, но в конце концов уступает настояниям жены. В результате греческому зрителю кажется, что он приглашает и почти заслуживает гибели, которую быстро навлекает на него неверная супруга. Этих примеров из множества имеющихся достаточно, чтобы показать греческие чувства по этому вопросу.

Поэты Новой комедии в значительной степени опирались на "длинную руку случайности". Девушки, получающие благосклонность позолоченных юношей, в итоге часто оказываются свободнорожденными, детьми уважаемых родителей и приемлемыми женами. В некоторых случаях жертва насилия на ночном празднике невольно становилась супругой своего насильника. Ситуация усугубляется единством времени. Мужчины, отсутствовавшие дома месяцами и годами, должны когда-нибудь вернуться в свои дома, беременные женщины должны наконец родить потомство, давние долги должны быть наконец погашены, а выходки избалованных сыновей должны когда-то стать достоянием "жестокосердных" родителей. По отдельности такие случаи не вызывают удивления. Но когда несколько таких случаев в течение двадцати четырех часов или менее в игре за игрой, на наш взгляд, совпадение становится почти непереносимым. Однако представляется вероятным, что древние относились к подобным стечениям событий более благосклонно, поскольку считали, что Шанс или Фортуна (Τύχη) обладает верховной властью над жизнью и судьбой людей. Эта концепция также помогает объяснить любопытный иммунитет от наказания, которым обычно пользовались интриганы-рабы в комедии. Конечно, для расы, чьи национальные черты были воплощены в хитроумном Одиссее, хитрость, какой бы беспринципной она ни была, всегда казалась возвышающей ее практиков над правилами обычной морали. Но и это еще не все. Как "во времена *Одиссея* человеку достаточно было быть искусным в обмане своих товарищей, чтобы стать любимцем Афины, так и во времена Новой комедии это качество давало ему право претендовать на благосклонность царицы мира-омнипотентной Тихе". [350]

Не всегда осознается, насколько почти восточным было уединение, в котором находились уважаемые женщины в Афинах в период их драматического величия. Уважающим себя женщинам из хорошей семьи не разрешалось покидать свои дома, кроме как по особым причинам, и общаться с мужчинами, кроме близких родственников или рабов. Если вспомнить, что физическое устройство греческих театров не допускало внутренних сцен (см. стр. 237 и далее, выше), то становится понятно, как трудно было древнему драматургу вывести на сцену женщин из лучшего сословия. Это особенно относится к комедии, как более точному зеркалу современных нравов; в трагедии, как мы увидим далее, этому противостоял другой фактор. На свадьбах, похоронах и религиозных праздниках женщинам, особенно замужним, позволялась большая свобода, чем в другое время. Так, в *"Женщинах в Фесмофории*" Аристофана приход *празднества* дает им возможность заниматься делами пьесы. *В "Женщинах в совете"* того же писателя они действуют тайно и переодетые в мужчин, пока их государственный переворот не удается и власть не переходит в их руки. Ситуация в *"Лисистрате"* Аристофана столь же ненормальна, ведь это не что иное, как "сексуальная забастовка!". В более обычных пьесах говорящие персонажи, кроме божеств, практически ограничены женщинами демимонда, иностранками (*метисками*), женщинами-рабынями, другими добродетельными, но вульгарными созданиями, которых бедность вынудила искать средства к существованию в различных деловых занятиях более скромного рода, и, наконец, женщинами преклонных лет, сварливыми по характеру и непривлекательными по внешнему виду. Первый и последний типы особенно распространены в Новой комедии, в то время как *"Персы"* Плавта, как говорят, уникальны в своем представлении целомудренной и свободнорожденной девы в активной роли. [351] Даже девушку, которая вызвала симпатию юноши и чей аналог в современной драме был бы заметной фигурой, редко можно увидеть и не всегда услышать. Самое большее, на что она обычно способна, - это издать из-за кулис крик агонии в момент родов. Это тем более удивительно, что факт ее аттического гражданства устанавливается редко, а иногда даже не подозревается до самого конца пьесы. Сознание того, что поэт намерен сделать из нее

свободную гражданку и законную жену, видимо, заставляет его оградить ее от нетрадиционного поведения, которое, хотя и соответствует ее нынешнему состоянию, впоследствии будет с сожалением воспринято ею самой, ее мужем и вновь обретенными родственниками, да и самими зрителями. По правде говоря, девушки, из которых афинянин должен был выбирать себе невесту, едва ли годились на роль его интеллектуальных спутниц или украшали диалог в драме, в то время как лучшие из куртизанок могли претендовать на любую роль. Согласно американским представлениям, брак по расчету, заключенный родителями, вряд ли гарантирует семейное счастье. Но герой греческой комедии часто выбирал себе любовницу по душевным и личным качествам, а потом, когда обнаруживалось ее законное происхождение, с радостью делал ее своей женой. По крайней мере, такие браки должны были заканчиваться счастливо. Однако удивительно мало говорится о супружеском блаженстве и привязанности, возникающей при любом союзе. Хотя такая социальная ситуация не позволяла древнему драматургу вводить некоторые сцены, ставшие достоянием современного драматурга, в одном отношении она была ему полезна. Поскольку в таких вопросах практически не учитывались желания девушки и почти не учитывались желания юноши, скорость, с которой можно было заключать и расторгать помолвки или завершать их в браке, существенно помогала соблюсти единство времени. Сюжеты и концентрированное действие многих пьес Новой комедии (например, "*Андриановой девушки"* Теренция) были бы совершенно невозможны, если бы женщины в таком случае не были пассивными и беспомощными инструментами в руках других. Профессор Лаунсбери (*указ. соч*., с. 120 и далее) убедительно показал, каким камнем преткновения оказалось единство времени для классических драматургов Западной Европы, которые пытались соответствовать единству, но жили в обществе, которому была противна такая быстрота в ухаживании.

В греческой трагедии образ женщины разительно отличается от образа женщины в комедии. Если в этом отношении последняя реагировала на обычаи современного общества, то трагедия вернулась к практике Гомера. В *"Илиаде"* женщины, такие как Елена и Андромаха, в соответствующем сопровождении, не только проходят по троянским улицам, но и появляются на стенах и среди мужчин , не теряя при этом кастовости и не считаясь нескромными; и хотя побег Елены с братом был источником всех нынешних бед Трои, Гектор обращается к ней с гораздо большим вниманием, чем к своенравному Парису. В четвертой книге *"Одиссеи"* она помогает Менелаю в их спартанском доме развлекать чужеземцев из Итаки и Пила и свободно участвует в беседе, не смущаясь и как равная. Насколько точно эти поэмы отражают социальную ситуацию в эпоху Гомера, вопрос не стоит, поскольку очевидно, что они изображают события ушедшей эпохи, то есть конца той "эгейской" или "минойской" цивилизации, которая была раскопана Шлиманом на материковой части Греции и недавно Эвансом и другими на Крите.

Несомненно, что женщины должны были жить на основе большего равенства с мужчинами, чем в любой другой древней цивилизации, и мы видим на фресках Кносса убедительные свидетельства открытой и легкой ассоциации мужчин и женщин, соответствующей нашему представлению об "обществе", при минойском дворе, не имеющей аналогов до наших дней. [352]

Дошедшие до нас останки ясно показывают, что описание Гомера было, по крайней мере, основано на подлинной традиции. Учитывая тот факт, что за тремя или четырьмя исключениями (см. с. 123 f., выше) темы трагедий всегда выбирались из гомеровских или других мифологических источников, было вполне естественно, что греческие трагики переняли у него социальную систему, которая так удобно освобождала их от ограничений

современных обычаев. Нет необходимости приводить отрывки, доказывающие, что они действительно так поступали; женщины почти в каждой трагедии передвигаются свободно и ведут себя так независимо, как не могла бы утверждать ни одна уважаемая женщина из современников драматурга.

Не характерно и то, что столь искусственная поза не сохраняется постоянно. Иногда неосознанное чувство оскорбленного приличия заставляет драматурга вложить в уста женщины слова, которые резко контрастируют с остальным содержанием сцены. В *"Андромахе"* Еврипида доверенная рабыня Гермионы завершает их диалог, говоря своей госпоже:

Нет, пройди в дом; не показывай себя

Перед этим домом, чтобы не опозориться,

Перед этим дворцом, увиденным людьми, дитя мое".

[Vss. 877 и далее; перевод Вэя].

В реальной жизни эти слова послужили бы прекрасным мотивом для ухода; насколько искусственны они в трагедии, видно из того, что, несмотря на приближение незнакомого мужчины, Гермиона остается на сцене! В *"Электре"* того же автора (ст. 341 и далее) крестьянин-муж героини застает ее беседующей с братом и Пиладом (хотя она не узнает ни того, ни другого) и восклицает:

Как же так? Что это за незнакомцы у моих дверей?

... Не подобает

Чтоб с юношами жена стояла в разговоре".

[перевод Вэя].

Из-за низкого происхождения мужчины и его обычно почтительного отношения к жене эти слова кажутся особенно неуместными, и Электра сразу же извиняется за них. Иногда эти анахронизмы намеренны и преследуют осознанную цель. В *"Финикийских служанках"* Еврипида (ст. 88 и далее) Антигона и раб собираются выйти на плоскую крышу дворца, чтобы мельком увидеть армию захватчиков, но по техническим причинам (см. с. 171 и далее, выше) необходимо, чтобы выход Антигоны был немного отложен. Поэтому рабыня появляется первой, и ей приходится оправдываться за свое запоздалое появление, которое было бы законным для принцессы пятого века, но для гомеровской женщины или женщины того периода, к которому относится драматическое время пьесы, казалось бы, продиктовано ложной скромностью.

Прекрасный цветок дома твоего отца, Антигона,

Хоть мать и заставила тебя покинуть

По просьбе своей девичьей, взойти на крышу дворца.

На крышу дворца, чтобы посмотреть на аргивян,

Останься, чтобы я сначала осмотрел дорогу,

Не появится ли на пути какой-нибудь гражданин,

И скандала светлого - для меня, раба, ничего не было.

О тебе, принцесса.

[перевод Вэя].

И снова, когда они уже готовы удалиться, приближение хора усиливает тот же мотив (см. с. 93, п. 1, выше):

Дочь, пройди....

В царские залы женщина-громовержец

Приходит, ...

И скандал-любовник все еще женский род, и т. д.

[Vss. 193 ff.; перевод Вэя].

Как уже говорилось в начале, эту главу можно было бы растянуть на неопределенное время. Достаточно еще одного момента. Среди греков было распространено убеждение, что если тело человека не удалось похоронить, его тень вынуждена скитаться в течение сезона по эту сторону реки Стикс и таким образом отрезана от общения с подавляющим большинством ушедших духов; обязанность совершать похоронные обряды возлагалась на ближайших родственников покойного. Было неизбежно, что доктрина, столь тесно связанная с жизнью народа, должна часто появляться в его литературе. Так, *"Илиада"* не заканчивается смертью Патрокла и Гектора, но целых две книги посвящены рассказу об их похоронах. Точно так же и в *"Одиссее"*, как бы несимпатично он ни описывал поведение женихов, Гомер все же не обходит молчанием окончательное избавление от их тел (ср. xxiv. 417). В трагедии, которая часто связана со смертью героя, этот вопрос, естественно, часто упоминается. В *"Антигоне"* Софокла она является главной движущей силой действия. Поскольку Полиникс пал с оружием в руках против своей родины, Креон запретил его погребение, но Антигона не посчитала свою жизнь ценной и совершила обряд погребения тела брата вопреки приказу царя. Согласно современным представлениям, когда герой падает на меч в 865-й строфе *"Аякса"* Софокла, развязка уже наступила и финал близок; на самом же деле пьеса продолжается еще более пятисот стихов. Для греков не менее важным, чем факт смерти, было обращение с его трупом, а почести, которые Аякс получил в Аттике как "герой" в техническом, религиозном смысле этого слова, делали этот вопрос гораздо более моментом, чем это было бы даже в случае с обычным человеком. Эсхиловская *"Семь против Фив"* завершается плачем Антигоны и Исмены над телами двух братьев и перепалкой между глашатаем и Антигоной, в которой она заявляет о своем намерении нарушить государственный эдикт и похоронить Полиника. Подлинность этих сцен оспаривается по техническим причинам, но, на мой взгляд, необоснованно (см. с. 175, выше). Их также обвиняли в том, что они переносят пьесу (и трилогию) за естественную точку остановки и приводят к неокончательному завершению. Но, несмотря на все соображения, которые можно привести в свою поддержку, это возражение игнорирует греческие представления о первостепенной важности погребения и не может быть принято. Даже современные зрители иногда испытывают определенную симпатию к этой точке зрения. "Типичная елизаветинская трагедия посвящена не ошибкам одной ночи, а борьбе героя, которая длится долго, часто всю жизнь. У такой пьесы должен быть соответствующий финал. После того как зритель на протяжении многих сцен сопереживает Гамлету или Бруту, его не устраивает внезапная

смерть и падение занавеса с грохотом. Она хочет видеть, как тело торжественно и благоговейно уносят со сцены, словно в последнее пристанище. И это было то уважение, которого удостаивались почтенные покойники на елизаветинской сцене". [353]

Я считаю, что все они - лишь примеры новой искусственности - искусственности натурализма. Гордон Крейг.

ГЛАВА VIII
ВЛИЯНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ И ДРАМАТИЧЕСКИХ УСЛОВНОСТЕЙ [354]

Мы уже отмечали, что греческий театр не располагал средствами для непосредственного изображения внутренних сцен (см. стр. 237-42, выше). Из множества упомянутых там уловок, доступных или использовавшихся древними драматургами, сейчас уместно остановиться на одной. Речь идет *об эксиклеме*, одном из самых странных и самых обычных механизмов, которые когда-либо видел любой театр.

Если нужно было показать зрителям труп человека, которого только что убили за кулисами, возможно, когда убийцы все еще злорадствуют над своим преступлением, или представить перед преданными глазами зрителей какой-нибудь подобный интерьер, то самым простым приемом было распахнуть соответствующую дверь в здании сцены и таким образом показать нужные предметы или людей за проемом. Что бы ни говорили о таком способе в других условиях, в греческом театре он противоречил некоторым практическим соображениям. Например, крылья зрительного зала простирались так далеко (рис. 22), что сидящие там зрители не могли получить удовлетворительный обзор через открытые двери здания сцены. Тем не менее, течение последней четверти века не мало ученых утверждали, что это было единственное средство, которое греческие драматурги использовали для подобной цели. Но древние комментаторы часто говорят о приеме, который использовался для того, чтобы вывести якобы внутреннюю сцену из открытых дверей и более полно представить ее зрителям. Это приспособление иногда описывается как "вращающееся" или "вращающееся" (στρέφειν) [355], а иногда как "выкатывающееся" (ἐκ, "выходить" + κυκλεῖν, "колесить"). И хотя экциклема (ἐκκύκλημα) использовалась как общий термин, я убежден, что на самом деле существовало два типа машин, соответствующих различным условиям в афинском театре.

Когда было возведено первое здание сцены, около 465 года до н. э., оно должно было быть простым и непритязательным, не имея ни параскения, ни проскениума. Вероятно, оно также состояло из одного этажа, хотя на рис. 74 [356] я придал ему низкий клирос с небольшими окнами для проникновения света в здание сцены. Таким образом, крыша была бы лучше приспособлена для случайного появления актеров на крыше дома, как в *"Агамемноне"* Эсхила (458 г. до н. э.). Помимо обычных дверей в передней части здания сцены (*A*, *C* и *E* на рис. 74), я полагаю, что для закрытия одного или нескольких других отверстий использовалась задвижка, к основанию которой крепилась полукруглая платформа. На рис. 74 одно из них показано закрытым и неиспользуемым в точке *B*, а другое - открытым и действующим в точке *D*. Размер полукруглой платформы ограничивался только глубиной здания сцены и пространством между входными дверями, и на ней было бы достаточно места для нескольких человек, находящихся на эксиклеме одновременно. Поэтому, когда в

помещении совершалось насилие, можно было, повернув один из клапанов после того, как на его платформе была поставлена тарелка, разместить перед зрителями квазиинтерьерную сцену . Такова теория эксиклемы мистера Эксона, и она прекрасно соответствует условиям афинского театра раннего периода.

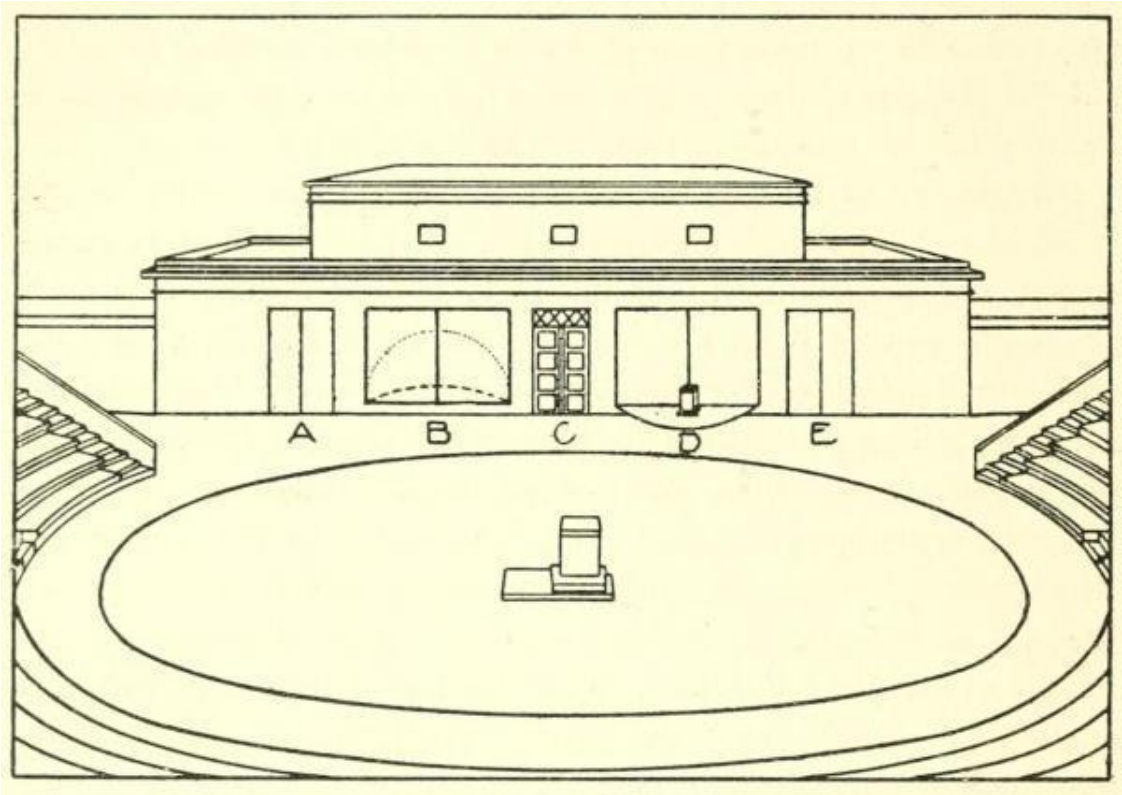

Рис. 74. Афинский театр около 460 года до н. э., демонстрирующий ранний тип эксиклемы.

См. с. 285, n. 2

Так, *"Эвмениды"* Эсхила, относящиеся к этому периоду (458 г. до н. э.), открываются монологом пифийской жрицы (см. с. 305, ниже). В стихе 33 она входит в храм, но тут же возвращается, настолько потрясенная увиденным зрелищем, что не может идти, а ползет. Она видит окровавленного мужчину (Ореста) у омфала, а перед ним - спящую группу отвратительных фурий (ст. 34-63). В ст. 64 мы должны предположить, что эксиклема вращается с Аполлоном, Гермесом и Орестом на ней. Первый велит отцеубийце покинуть Дельфы и поспешить в Афины, а Гермес - охранять его в пути. После этого двое сходят с платформы и убегают через один из пародов, а эксиклема, на которой по-прежнему сидит Аполлон, возвращается в исходное положение (ст. 93). Здесь мы можем отметить любопытное несоответствие ; платформа экциклемы фактически находится вне помещения, номинально же она находится в помещении. Если постоянно помнить об этом факте, то персонаж не мог бы выйти из эксиклемы прямо в оркестр (как это делает Орест), а мог бы пройти через одну из дверей после того, как эксиклема была бы снова закрыта. С этим связано и то, что персонажи не только находятся в помещении, но иногда и за дверью. В ст. 94 призрак Клитемнестры появляется в оркестре (или, возможно, просто слышен изнутри здания сцены), призывая фурий проснуться и преследовать убегающую добычу. Начиная со ст. 117 их крики и эякуляции слышны с перерывами, а в ст. 143 они врываются в оркестр для исполнения своей вступительной песни (parodus). В конце песни (ст. 178) выходит Аполлон и изгоняет их из своего участка.

Иногда открытие и закрытие задней сцены четко обозначено. Так, в *"Аяксе"* Софокла, [357] стих 344, корифей кричит слугам: "Открой; может быть, хоть взглянув на меня, он приобретет более трезвое настроение"; и когда Текмесса отвечает "Ло! Я открываю", дверь палатки героя распахивается, и Аякс появляется среди зарезанного скота, жертв его ошибочной мести. Сыграв важную лирическую и речевую роль в последующей сцене, Аякс приказывает закрыть дверь со всей быстротой и исчезает из виду (ст. 593).

Но эксиклема также описывалась как низкая платформа, [358] достаточно большая, чтобы вместить несколько человек, и достаточно узкая, чтобы протискиваться в двери здания сцены, и этот тип больше подходит для условий, сложившихся в афинском театре примерно с 430 г. до н. э. (см. с. 235 и 292). В этот период здание сцены было поднято на второй этаж и украшено деревянными проскениумом и параскениумом, появился подъемный кран и т. д. В этих условиях прежний тип эксиклемы уже не мог быть ни таким большим, ни таким легко обозримым, поскольку в обоих случаях ему мешал проскениум. С другой стороны, новый тип мог быть сделан до тех пор, пока здание сцены было глубоким, и мог быть выдвинут вперед настолько, насколько это было необходимо. [359] Так, в *"Ахарнянах"* Аристофана (425 г. до н. э.) Дикеополис появляется перед домом Еврипида, который отдыхает в дверях. В ответ на стук и призыв первого "выкатиться" Еврипид говорит: "Я выкачусь", и его выталкивают на сцену (ἐκκυκλήθητι ... ἐκκυκλήσομαι, ст. 408). Разговор, который происходит между Дикеополисом на улице и Еврипидом якобы в помещении, завершается только в ст. 479, когда последний восклицает: "Этот парень дерзок; закройте двери". Возможно, в данном случае для пародийного эффекта в дверь просовывают саму кушетку, а не неподвижную кушетку на платформе кушетки. [360] Очень похожа сцена в *"Женщинах в Фесмофории"* Аристофана (около 411 г. до н. э.), где Агатона вывозят на колесах перед Еврипидом и Мнилохом. И здесь глаголы ἐκκυκλούμενος в ст. 96 и εἰσκυκλησάτω в завершении сцены в ст. 265 не позволяют мне сомневаться в том, что была использована экциклема или ее комический заменитель. Вероятно, не случайно Еврипид фигурирует в обеих этих сценах. Его "поднимают на дыбы" как изобретателя или частого пользователя этого механизма.

Отрывок трагедии, в котором большинство авторитетов признают использование эксиклемы, - *"Безумие Геракла"* Еврипида (ст. 1029-1402). Хронологически эта пьеса находится где-то между *"Ахарнянами"* и *"Женщинами в Фесмофории"*. В своем безумии Геракл убил жену и троих детей во дворце и, наконец, впал в оцепенение; тогда друзья привязали его к сломанной колонне . Под пение хора "Увы! Вот рушатся двери величественного дворца" (ст. 1029 и далее), героя, привязанного к колонне среди убитых, толкают вперед на эксиклеме. В ст. 1089 он приходит в себя и начинает говорить; в ст. 1123 Амфитрион освобождает его; в ст. 1163 входит Тесей и наконец (ст. 1402) уговаривает его спуститься в оркестр.

Еще одно театральное приспособление называлось μηχανή ("машина"), которое около 430 года до н. э. стало использоваться для представления божеств древним зрителям. Это был кран и шкив, установленный в одной из боковых кулис (parascenia), с помощью которого людей или предметы можно было доставить из-за второго этажа (episcenium) и держать подвешенными в воздухе или спустить на крышу здания сцены или в оркестр, а также поднять в противоположном направлении. Это событие представляет интерес и с конструктивной точки зрения, поскольку указывает на то, что какой бы ни была ситуация ранее, на , по крайней мере, с этого времени здание сцены было снабжено эпискениумом (см. с. 67 f., выше).

Прежде чем рассматривать использование *machina* дальше, стоит вкратце проследить, как боги играли свои роли в греческом театре. До возведения здания сцены, около 465 г. до н. э.,

сцена была вынуждена располагаться на открытой местности (см. с. 226, выше), и драматургам не оставалось ничего другого, как помещать божеств и смертных в непосредственном соседстве, по гомеровской моде, в оркестре. По той же причине, как бы эти персонажи ни передвигались, прежде чем попасть в театр, они оказывались перед прозаической необходимостью, как только их видели зрители, передвигаться по твердой земле. Так, в *"Прометее, связанном"* Эсхила Океан входит в 284-й стих со словами

Из моих далеких пещер лазурных

Эта птица с острым опереньем меня принесла;

Не нуждаясь ни в узде, ни в уздечке,

Мысль инстинктивная управляла созданьем.

[перевод Блэки].

В преддверии своего ухода в стихе 397 он говорит:

Я ухожу, и быстро. Моя четвероногая птица

Чистит широкий путь в прозрачном воздухе

С крылом вперед: с радостью он согнет

Усталое колено на знакомом стойле.

[перевод Блэки].

Следует отметить, что здесь нет ничего, что требовало бы или подразумевало бы полет по воздуху на глазах у зрителей. Очевидно, Океанус едет на фантастическом существе, которое катит его с помощью скрытой силы или которое ходит на замаскированных человеческих ногах. Аналогичное толкование должны иметь строки, в которых говорится о способе входа хора в той же пьесе. В стихе 124 Прометей кричит:

Снова слушай! Я слышу жужжание

Как крылатых птиц, приближающихся к нам;

С легкими взмахами их шестеренок

Эфирные трубы зловеще шепчут:...

Увы! Увы! Я должен бояться

Каждый вздох, что приближается ко мне.

На что Океаниды, появляясь в поле зрения, отвечают:

Ничего не бойтесь, ведь приближается дружный отряд;

Флот, соперничая крыльями

Нас на эту дальнюю высоту доставил.

[перевод Блэки].

Они остаются на своей крылатой машине до тех пор, пока Титан не приглашает их, в ст. 272, сойти на землю. Они соглашаются на следующем языке:

Не для вялых ушей, Прометей,

Ты сказал о своем желании;

С нашего места на ветру спускаемся,

Легкими ногами мы приветствуем землю.

Покидая эфир целомудренный, гладкий путь

Нежного крыла,

На этой скале я стою.

[перевод Блэки].

Здесь снова нет необходимости предполагать, что хоровая машина не опирается твердо на землю. Его воздушное движение происходит совершенно вне сцены.

Даже в более поздний период, когда появились более совершенные устройства, боги все еще продолжали иногда использовать сугубо земные средства передвижения и стоять в оркестре наравне с чисто человеческими персонажами. Например, в *"Аяксе"* Софокла Афина появляется перед шатром героя и беседует сначала с Одиссеем, а затем с Аяксом. В посмертных *"Вакханалиях"* Еврипида Дионис появляется *in propria persona* перед домом Пентея, а затем (в маскировке) входит и выходит из его порталов. В псевдоэврипидийском *"Резусе",* который обычно считается произведением IV века, Афина появляется перед шатром Гектора, чтобы посоветовать и ободрить Одиссея, а затем обмануть Париса (ср. особенно ст. 627 и далее). Напротив, слова хора в ст. 885 и далее этой пьесы показывают, что Муза появляется над их головами. Таким образом, ошибочно думать, что более примитивные методы представления божеств были полностью вытеснены более поздними; различные методы существовали бок о бок и даже могли использоваться в одной и той же пьесе.

После возведения здания сцены, около 465 года до н. э., стало возможным использовать крышу в качестве более высокой сцены для некоторых сцен. В начале *"Агамемнона"* Эсхила на крыше дворца стоит стража, следящая за последним в череде огней маяка из Трои. В *"Финикийских девах*" Еврипида Антигона и старый слуга выходят на крышу царского дворца, чтобы посмотреть на вражескую армию (см. ст. 88 и далее). В этих и других случаях в ход шла крыша здания сцены (или, в более поздний период, верхняя часть проскениума). Более того, хотя это место, конечно, не было исключительным местом для выступлений, но, поскольку оно никогда не использовалось для танцев, а только для выступлений, его стали называть logium (λογεῖον) или "место для выступлений" *par excellence* (см. с. 59, выше). Такое расположение было особенно удобно, когда сцена должна была представляться как происходящая на небе. Так, в утраченной пьесе Эсхила *"Взвешивание душ"* Зевс был представлен как , кладущий на весы судьбы Ахилла и Мемнона, в то время как Фетида и Эос молились за своих сыновей. То же значение придается логию и в *"Мире"* Аристофана, где Тригей на спине своего жука поднимается с земли на небо, то есть из оркестра на вершину проскениума. Драматурги не замедлили заметить, что никакая другая часть театра не была так хорошо приспособлена для внушающих благоговение теофаний, которыми греки так любили завершать свои трагедии. Несомненно, этот метод введения божеств использовался

в нескольких из сохранившихся пьес, но отсутствие сценических указаний затрудняет четкое разграничение случаев.

Наконец, около 430 года до н. э. в обиход вошла машина (μηχανή). Возможно, она используется в *"Медее"* Еврипида (431 г. до н. э.), чтобы увезти героиню и тела ее детей на колеснице бога-солнца, но ситуация сомнительна. Однако почти наверняка ошибочно относить эту машину, как это делают некоторые, ко времени Эсхила. Независимо от того, был ли Еврипид ее изобретателем или нет, он необычайно любил ею пользоваться. Действительно, было замечено, что "почти в каждой пьесе Еврипида что-то летает по воздуху". Во всяком случае, самый ранний достоверный пример использования этой машины встречается в потерянном *"Беллерофоне"* Еврипида, который был поставлен примерно в 425 году до н. э. С ее помощью герой этой пьесы мог подняться с земли на небо, то есть из оркестра на вершину проскениума, на крылатом коне Пегасе. Эта сцена пародируется в *"Мире"* Аристофана (421 г. до н. э.), где Тригей совершает аналогичный полет на спине жука. Несколько позже то же устройство позволило Персею в "Потерянной *Андромеде*" Еврипида долететь до скал, на которых была привязана героиня. В *"Облаках"* Аристофана (423 г. до н. э.) оно использовалось для подвешивания Сократа в корзине, откуда он мог смотреть вниз на беды смертных и наблюдать за небесными телами. Особенно важна ситуация в *"Оресте"* Еврипида (408 г. до н. э.). Орест и Пилад бегут на крышу дворца, увлекая за собой Гермиону. Менелай находится за запертой дверью внизу. Внезапно появляется Аполлон (стих 1625) с Еленой на руках. Божество начинает говорить следующим образом:

Менелай, мир твоему разгневанному настроению:

Я, Фибус, сын Лето, взываю к тебе.

Мир тебе, Орест, чей меч охраняет

И служанку, чтобы ты услышал мои слова.

Елена, чьей смертью ты пытался ужалить

сердце Менелая, но промахнулся,

Здесь, - которую*, завернутую в воздушные складки, вы видите* (ἐν αἰθέρος πτυχαῖς),-

От смерти избавлен, и не заклан от тебя, и т.д.

[перевод Вэя].

Выделенные курсивом слова показывают, что Аполлон и Елена стоят выше всех остальных действующих лиц драмы, которые сами стоят на двух разных уровнях; очевидно, что для этой цели использовалась машина.

Последний пример типичен для большого числа случаев, когда божество появляется в качестве великолепной кульминации событий пьесы. Очевидно, что во всех или практически во всех случаях бог возвышается над остальными исполнителями, как и подобает для эффектного завершения; но вышло ли божество просто на лоджию или было явлено с помощью машины, определить не всегда легко. Однако по естественному расширению смысла такое явление в конце пьесы стало называться "богом из машины" (θεὸς ἀπὸ μηχανῆς; *deus ex machina*), независимо от способа его появления. В результате дальнейшего расширения значения μηχανή стало использоваться для обозначения любого механического приспособления, такого как, например, "длинная рука совпадения". Так, Аристотель

критиковал μηχανή в *"Медее"* Еврипида, но из другого отрывка становится ясно, что он имел в виду не использование реальной машины в кульминации, а лишь невероятность, связанную с появлением царя Эгея в ходе пьесы. [361]

Есть несколько античных заметок, в которых говорится об использовании неопытными драматургами deus ex machina для освобождения своих персонажей, когда сюжет становился сложным, не поддающимся распутыванию чисто естественными средствами. Похоже, что в руках второсортных поэтов deus часто использовался именно так. В частности, часто обвиняли Еврипида в подобной практике, но, на мой взгляд, без должных оснований. Действительно, он завершил таким образом половину из восемнадцати сохранившихся пьес, а также несколько других случаев в пьесах, ныне утраченных; но, за единственным исключением, его главным мотивом никогда не было желание избавиться от неловкости, в которую его вовлекла путаница сюжета. Истинность этого утверждения наиболее ярко проявляется в *"Ифигении среди тавров"* (см. с. 201 и далее, выше). В 1392 г. все непосредственные требования драмы были выполнены: Орест, Ифигения и Пилад совершили свой побег, неся образ Артемиды. Поэт мог бы остановиться на этом, не прибегая к помощи божества. Но он предпочел ввергнуть себя в такое положение, из которого его могло спасти только божество, потому что в следующих стихах гонец сообщает, что встречный ветер и волны гонят беженцев обратно на сушу. Царь Тоас только успевает отдать быстрые приказы, как появляется Афина (стих 1435) и приказывает ему прекратить свои усилия. Несомненно, трудности драматурга здесь возникли сами собой и должны рассматриваться как предлог, а не причина для использования deus ex machina. Какие еще цели он мог иметь в виду? Уже было высказано предположение (с. 202, выше), что этот прием позволил ему довести мелодраматический ход действия до более достойного и поистине трагического завершения. Кроме того, он нашел возможность спасти хор, которому было обещано безопасное возвращение в Грецию, но который был оставлен. Но тот факт, что в *"Елене"* того же поэта хор безвозвратно брошен на произвол судьбы (см. с. 160 и далее, выше), говорит о том, что это было меньшим соображением. Опять же, ближе к концу *"Сторонников"* Еврипида, Адраст клянется в вечной благодарности Аргоса Афинам за то, что они добились возвращения ее убитых. Но появление Афины в стихе 1183 делает ее свидетелем этого, а ее требование подтвердить обещание Адраста клятвой превращает его в священное обязательство.

Но в конце концов это лишь случайные мотивы, в то время как более важный результат достигается снова и снова. В *"Ифигении"* Еврипид воспользовался присутствием Афины, чтобы она предсказала дальнейшую карьеру героини и ее окончательную кончину в Аттике. Нет необходимости указывать на то, что присутствие божества было весьма полезным и подходящим для такой цели. Мы уже видели (с. 259, выше), что точно такая же ситуация имеет место в *"Андромахе"*. Таким образом, поэт получил возможность прорваться сквозь ограничивающие влияния, которые вызывало обычное соблюдение единства времени и места, и включить другие дни и другие места в сферу действия своей пьесы. Нередко при этом включается этиологическое объяснение обрядов, которые соблюдались в дни самого драматурга. Так, в *"Ипполите"* Еврипида (ст. 1423 и далее) Артемида обещает, что девы Трезена совершат определенные обряды в честь страданий героя, а в *"Ифигении среди тавров"* (ст. 1446 и далее) Афина предписывает Оресту основать храм и поклоняться Артемиде Тавропол в Брауроне в Аттике.

Было бы слишком долго рассматривать здесь каждый случай deus ex machina у Еврипида. Для этого я должен отослать читателя к интересной дискуссии профессора Дечарме. [362]

Достаточно сказать, что в каждом случае в игру вступает элемент предсказания. Это проявляется даже в *"Оресте"*, единственном произведении, в котором теофания откровенно и неприкрыто используется для того, чтобы обеспечить Еврипиду развязку. Орест и Электра приговорены к смерти за убийство своей матери. Разочаровавшись в надежде получить помощь от своего дяди Менелая, они решают наказать его за измену, убив Елену и взяв в заложницы его дочь Гермиону, чтобы заставить его добиться отмены указа против них. Елена якобы убита, Менелай в гневе и недоумении стоит перед запертыми дверями, а Орест с мечом у горла Гермионы насмехается над ним с крыши дворца. Если принять во внимание правдоподобие или человеческую психологию, примирить эти конфликтующие элементы невозможно; но в этот момент появляется Аполлон, и его приказ (см. с. 293) разрешает все распри. Однако бог не ограничивается этим, а в типичной манере предсказывает (или предписывает) дальнейшую карьеру каждого персонажа.

По отношению к Еврипиду будет справедливо заметить, что даже Софокл, этот мастер драматического письма, нашел deus ex machina столь же необходимым в своем *"Филоктете"*, как и первый в своем *"Оресте"*. Филоктет завладел луком Геракла и, будучи брошенным на острове Лемнос предводителями греческой экспедиции против Трои, затаил непримиримую ненависть к своим бывшим соратникам. Но вот греки получили прорицание, согласно которому личность и оружие Филоктета необходимы для захвата Илиума. В пьесе Софокла задача выполнить эти условия возложена на хитроумного Одиссея и благородного Неоптолема. Хитростью им удается завладеть луком, а другой хитростью - заманить неумолимого героя на корабль, идущий в Трою, но великодушный сын Ахилла отказывается от столь позорной затеи и возвращает оружие Филоктету. Такое развитие событий было неизбежно, если мы хотим последовательно сохранить характер Неоптолема; но оно ставит героев в безнадежный тупик. В этот момент (ст. 1408) появляется обожествленный Геракл, чтобы раскрыть цели Зевса, и Филоктет оставляет свою обиду. Здесь снова элемент пророчества связан с deus ex machina: Геракл предсказывает исцеление раны Филоктета и его будущую карьеру славы в Трое и других местах.

Современные авторитеты высмеивают эту придумку греческого театра. Это происходит отчасти от непонимания реальной ситуации, а отчасти от того, что высшие мастера драматического искусства в наше время использовали приемы, полностью аналогичные вынужденным и искусственным. Конечно, я не имею в виду, что в современных театрах часто появлялась настоящая μηχανή или что божества часто выходили на сцену. Тем не менее к близкому эквиваленту deus ex machina в широком смысле нередко прибегают. Например, в конце шекспировской пьесы *"Цимбелин"* король объявляет *в результате прорицания*:

Хотя мы и победители, но подчиняемся Цезарю.

И Римской империи, обещая

Платить должную дань.

И в *"Как вам это понравится"* все благополучно разрешилось, кроме одного момента: зрители вряд ли успокоятся, если подумают, что герои проведут остаток жизни в Арденском лесу. Эту деталь исправляет гонец, который сообщает, что узурпировавший власть герцог обратился к могущественной силе, чтобы схватить своего брата и предать его мечу:

И пришел он к опушке этого дикого леса;

Где *встретился со старым верующим человеком*,

После нескольких вопросов с ним, был обращен

И от своего предприятия, и от мира;

Корону свою завещал изгнанному брату,

И все их земли им вернул.

Которые были изгнаны вместе с ним.

Наконец, чтобы не расширять этот список, в *"Тартюфе"* Мольера к тому моменту, когда Оргон разоблачает лицемера, он настолько сыграл ему на руку, передав ему свое имущество и доверив инкриминирующие бумаги, что невозможно представить, как он сможет выпутаться. Но в этот кризисный момент полицейский офицер от имени французского короля (почти божественная фигура в те времена) спасает его из беды:

Месье, отбросьте все тревожные опасения. Мы живем под властью принца, врага мошенничества, принца, чьи глаза могут проникнуть во все сердца, чей разум не может обмануть ни один самозванец. Этот человек был бессилен ввести его в заблуждение; его коварные замыслы он мгновенно раскусил, различив своим острым чутьем самые сокровенные тайники этого коварного сердца. Придя доносить на вас, негодяй выдал себя; и по приговору высшей справедливости принц своими собственными словами изобличил его в великом самозванстве... Одним словом, монарх... приказал мне проследить за ним и посмотреть, до каких пределов дойдет его дерзость, а затем свершить над ним правосудие ради вас . Да, мне приказано отобрать у него бумаги, которыми он кичится, и передать их в ваши руки. Король, в силу своей суверенной власти, аннулирует сделку, которую вы заключили с ним относительно вашего имущества; и он прощает вас за тайну, к которой вас привела дружба с изгнанником". (Перевод Вормли.)

Кто, имея перед собой такие примеры искусственных и механических развязок, первым бросит камень в deus ex machina греков? [363]

В техническом смысле "пролог" стал обозначать гистрионный отрывок перед вступительной песней хора (parodus) (см. с. 192, выше). Таких прологов нет в *"Суппликантах"* и *"Персах"* Эсхила, которые начинаются с хорового парода. Самый ранний пролог, о котором нам известно, появился в утраченной пьесе Фриниха *"Финикийские женщины"* (476 г. до н. э.), в которой евнух открывает действие, расставляя места в оркестре для советников Персидской империи и одновременно объявляя о поражении Ксеркса в Греции. С другой стороны, согласно позднейшим авторитетам, прологи были изобретением Фесписа. [364] На мой взгляд, это противоречие следует объяснить путаницей между техническим и нетехническим использованием термина. Есть все основания полагать, что прологи в только что упомянутом техническом смысле не восходили к временам Фесписа. Но полноценный пролог, естественно, использовался как средство экспозиции, и задача ознакомить зрителей с данными, предшествующими действию и необходимыми для понимания сюжета, конечно, стояла перед Фесписом не меньше, чем перед более поздними драматургами. Теперь очевидно, что он мог решить эту задачу одним из трех способов: (1) Он мог использовать для этой цели хоровой парод, как это частично сделал Эсхил в своем *"Агамемноне"*. Хотя в этой пьесе есть пролог, парод используется для репетиции истории о жертвоприношении Ифигении и других значимых событиях. Похожим образом выглядит парод *в "Персах"* Эсхила, который в отсутствие обычного пролога открывает пьесу. Соответственно, в древнем аргументе к этой пьесе отмечается: "Хор старцев "говорит пролог" (προλογίζει), используя это слово в народном смысле. (2) Драма могла начинаться с диалога или дуэта между хором и актером, в некотором роде в манере псевдоэврипидемического *"Резуса"*. Маловероятно, что этот прием был использован уже в "Фесписе". (3) Экспозиция могла быть доверена

персонажу, который заговорит первым после хорового парода. Поскольку в то время драма находилась на стадии одного актера, такой "пролог" обязательно должен быть монологическим. Некоторое обоснование этой номенклатуры можно найти в древнем аргументе к *"Эдипу при Колонусе"* Софокла, где говорится, что Эдип προλογίζει. Поскольку Антигона и незнакомец участвуют в этом прологе наравне с Эдипом, глагол должен означать, что Эдип "произносит первую речь". Что бы ни говорилось о том, что Феспис использовал (1) или (2), он, несомненно, использовал третий тип экспозиции, и можно с полным правом сказать, что "пролог" такого нетехнического рода он изобрел.

Особенность Еврипида в том, что он часто совмещал поразительные нововведения с возвращением к архаичной или, по крайней мере, гораздо более ранней технике. Поэтому неудивительно, что он предпочитал прологи, которые несколько смахивают на этот примитивный тип. Конечно, это утверждение не следует воспринимать так буквально, чтобы подразумевать, что он помещал свои прологи после пород. Это означает, что вместо того, чтобы, как Софокл и Ибсен, по частям излагать основные предшественники действия, он регулярно выкладывал перед зрителями весь массив данных сразу во вступительном солилоквиуме. За ним обычно следует диалог, с которого, собственно, и начинается драматическое действие. Иными словами, существует пролог внутри пролога: гистрионный отрывок перед хоровым пород (пролог в техническом смысле) открывается резко дифференцированным монологом (пролог в старом, нетехническом смысле). На мой взгляд, последний должен рассматриваться как сознательный отсыл к театральной практике. Прекрасный пример этой техники дает *"Альцестис"*. Здесь Аполлон апострофирует дворец Адмета, тем самым раскрывая место действия (см. с. 206). Затем он подробно рассказывает о том, как его заставили служить в доме смертного, как внимательно относился к нему Адмет, как в благодарность он обманул судьбу, позволив Адмету представить добровольную замену, когда ему грозила преждевременная смерть, как царица Алкестис - единственная, кто готов умереть за царя, что именно этот день назначен для ее заступничества, и т. д. Заметно, что драматической иллюзии здесь уделяется мало внимания: Аполлон говорит то, что нужно знать зрителям, и потому, что им нужно это знать. Он объясняет свой уход из дворца тем, что смерть Алкестиды омрачила бы все внутренние помещения в то время (ст. 22). Но его длинному солилоквику нет оправдания. Мы видели, что апостроф к дворцу служит другой цели; и в любом случае, поскольку (в отличие от стихий) дома никогда не считались греками ни божественными, ни даже одушевленными, это не было бы адекватной мотивацией для монолога. Пролог завершается, и действие разворачивается в результате ссоры Аполлона со Смертью, которая теперь приближается.

Этот пролог - один из лучших у Еврипида. Они часто бывают бесконечными, омраченными длинными генеалогиями и прочей ерундой. Некоторые из них не заслуживают тех строгостей, которые на них обрушивают критики, как древние, так и современные. Однако они служили и многим полезным целям, и нет никаких оснований для полного осуждения всего типа в целом. Мы уже видели (с. 258, выше), что такой прием позволял драматургу обойти условия, обуславливающие традиционное соблюдение единства времени и места, и более четко ввести более ранние события в рамки своей пьесы. Тот факт, что Еврипид чаще выбирал разные темы для пьес каждой группы, а не писал трилогии или тетралогии, сделал краткость изложения желаемой. Опять же, желание новизны и тот факт, что Эсхил и Софокл предвосхитили его во многих сюжетах, заставили его значительно отойти от традиционных представлений. Если не предупредить об этом, обычному зрителю иногда было почти невозможно понять действие, и никакое другое место не было столь подходящим для такого объяснения, как пролог. Например, в *"Елене"* Еврипид отказался от рассказа Гомера и большинства других авторов в пользу версии, придуманной Стесихором. Зрители должны

были понять не только то, что Елена была целомудренной и верной женой Менелая на протяжении всего времени, но и то, что существовали две Елены - одна истинная Елена, которая провела годы Троянской войны в Египте, а другая - облачный образ Елены, которая сбежала с Парисом и была возвращена Менелаем при взятии города. Безусловно, требовалось очень четкое изложение, чтобы такая переделка легенды стала понятна всем. Даже генеалогическая таблица была не лишней в этом прологе, ведь египетский царь Феоклимен и его сестра ничего не значили бы для большинства зрителей, пока их родословная не была бы прослежена до знакомых имен Протея и Нерея.

Однако, помимо этих соображений, есть еще кое-что, что можно сказать в пользу еврипидовского типа пролога. Зная, что у зрителей нет афиши, все, что драматург хотел сообщить им о предшественниках драматического действия, он должен был рассказать в самой пьесе. И хотя сюжеты большинства трагедий были основаны на часто рассказываемых мифах, у нас есть авторитет Аристотеля [365] для утверждения, что даже самые известные сказки были известны лишь немногим. Кроме того, греческая практика, согласно которой ряд драматических происшествий начинался не в начале и не в середине, а только в конце, исключая все, кроме кульминации или пятого акта (см. стр. 266 и далее, выше), не позволяла представить на сцене более ранние события. Таким образом, образовался значительный массив фактов, которые поэт должен был либо откровенно и сжато изложить в массе в самом начале, либо попытаться вплести в пьесу и раскрывать постепенно, по мере необходимости. Еврипид предпочитал первый метод, который он использовал во всех своих сохранившихся пьесах, за исключением, возможно, *"Ифигении в Аулисе"*. Он был заимствован Софоклом в его *"Трахисских девах"*, широко использовался Аристофаном, несмотря на его едкую критику, и был чрезвычайно популярен среди авторов "Новой комедии". Даже в наше время, несмотря на все, что было сказано против него как древними, так и современниками, всегда находились драматурги, для которых эта манера была более привлекательной. Принцип, заложенный в нем, хорошо изложен одним из современных исследователей драматической техники: [366] "Не без оснований можно утверждать, я думаю, что, когда экспозиция не может быть тщательно драматизирована, то есть вырвана в напряжении действия из персонажей, которых это в первую очередь касается, ее лучше всего быстро и даже условно отбросить с помощью любого не слишком невероятного приема".

Часто вступительное солилоквиум пролога произносило божество, а в *"Гекабе"* Еврипида его произносит призрак! Пророческие способности позволяли таким персонажам предсказывать ход действия. Так, в *"Ипполите"* Еврипида (ст. 42 и далее) Афродита объявляет, что любовь Федры к пасынку станет известна его отцу, проклятия которого приведут Ипполита к гибели, а сама Федра умрет, хотя и с незапятнанным именем; и все это действительно происходит в пьесе. Действительно, выдающееся различие между античной и современной трагедией, несомненно, вытекающее из того факта, что первая имела дело с традиционным материалом, очертания которого были достаточно хорошо известны, по крайней мере, некоторым, и могли быть изменены только в определенных пределах, состоит в том, что греческие трагики обычно практически не пытались держать своих зрителей в неведении относительно развязки. Правда, иногда встречаются исключения. Например, в *"Ионе"* Еврипида Гермес в прологе объясняет, что Аполлон - отец Иона по тайному союзу, но прямо заявляет, что дельфийское божество приведет юношу к заслугам, не дав узнать о его собственном проступке. Поэтому, когда сама жизнь Иона, казалось бы, зависит от раскрытия его родительских прав, сердца зрителей сжимаются от страха за его безопасность, пока Афина не появляется вместо брата в качестве deus ex machina и неожиданно не раскрывает его тайну. *Орест"* Еврипида - еще один пример попытки сбить зрителей с толку. Однако контраст нескольких таких случаев служит лишь для того, чтобы обратить внимание на более

обычную процедуру. И здесь у греческой практики не было недостатка в защитниках. Лессинг писал: [367] "Я далек от того, чтобы вместе с большинством тех, кто писал о драматическом искусстве, считать, что развязку следует скрывать от зрителя. Я скорее думаю, что не превышу своих возможностей вызвать самый сильный интерес у зрителя, даже если решусь сделать произведение, в котором развязка будет раскрыта в первой сцене. Для зрителя все должно быть ясно, он - доверенное лицо каждого человека, он знает все, что происходит, все, что случилось, и есть сотни случаев, когда мы не можем поступить лучше, чем прямо сказать ему, что должно произойти". Несколько иную точку зрения представляет профессор Мюррей: [368] "Но почему пролог раскрывает тайну грядущего? Почему он портит предварительное волнение? Потому что, ответим мы, никакой тайны нет, и поэт не стремится к такому волнению. Определенная доля сюжетного интереса, конечно, есть: нам никогда не говорят, что именно произойдет, а только то, что произойдет; или нам говорят, что произойдет, но не как это произойдет. Но удовольствие, к которому стремится поэт, - это не удовольствие от первого прочтения детективной истории; это удовольствие от второго, пятого или десятого прочтения *"Гамлета"* или *"Потерянного рая"*".

Но пролог не всегда произносился божеством; часто в этом качестве выступал смертный. Иногда этот смертный не принимал дальнейшего участия в драматическом действии, а иногда принимал. В последнем случае он иногда демонстрировал в качестве пролога большее знание ситуации и того, что должно произойти, чем впоследствии казалось, что он обладает как действующий персонаж. Подобная трудность возникает в *"Хвастливом капитане*" Плавта. В ст. 145 и далее (в прологе) Палаэстрио хвастается, как он заставит своего раба "не видеть того, что он видел", и даже объясняет трюк, который будет для этого использован. Но в сцене, следующей за прологом, когда он должен осуществить свое хвастовство, он выглядит таким же озадаченным и растерянным, как и тот, кто не предвидел такой ситуации.

В более поздние времена солилоквиз пролога иногда откладывался до окончания вводной сцены или двух. Такие "внутренние" прологи встречаются *в "Гробе"* и *"Хвастливом капитане*" Плавтуса. Скудные зачатки этой системы можно проследить у Аристофана и Еврипида, но нет никаких свидетельств ее полного развития до времен Алексида, поэта Средней Комедии. Его племянник Менандр, принадлежавший к Новой комедии, использовал ее в своих *"Герое* и *девушке с обрезанными локонами*". В *"Амфитруо"* Плавта Меркурий произносит вступительный пролог (ст. 1-152), затем ведет диалог с Сосией (ст. 153-462), после чего продолжает пролог еще около тридцати стихов!

Все шесть комедий Теренция начинаются с "диссонансных" прологов. В них сообщается название и греческое авторство латинской пьесы и содержится призыв к дружескому вниманию зрителей. Однако они не посвящены ни драматической ситуации в комедии, ни ее будущим осложнениям, а используются в полемических целях против недоброжелателей поэта. Раньше считалось, что это совершенно новый шаг со стороны Теренция, но теперь выяснилось, что он был лишь последним в ряду событий, начавшихся в греческой комедии. [369]

Конечно, монологи не были изобретением драматургов, они встречались еще у Гомера. Однако настоящие солилоки, как это видно у Шекспира, - позднее развитие греческой драмы. Эпический герой, оставшись один, может взывать к божеству или стихиям, или же обращаться к собственной душе; он никогда просто не думает о своих мыслях вслух. До тех пор пока трагедии начинались с парод, хореуты почти всегда присутствовали, и герой, который в остальное время был одинок, мог адресовать свои реплики им. Поэтому ни в *"Супплиантах"* , ни *в "Персах"* Эсхила нет монологов. Но с введением пролога путь был

открыт. Было бы интересно узнать, чем были мотивированы слова евнуха в начале *"Финикийских женщин*" Фриниха, но доказательств этому нет. В дошедших до нас пьесах Эсхила встречаются только три солилоквиума - в *"Связанном Прометее"* (ст. 88 и далее), *"Агамемноне"* (ст. 1 и далее) и *"Эвменидах"* (ст. 1 и далее). Первая из них обращена к стихиям (эфиру, бризу, рекам, океану, земле и солнцу), а две другие начинаются с молитвы. Есть и другие речи, которые произносятся в присутствии хора или другого персонажа, но практически не упоминаются. Однако если они полностью отделены, то, как и прежде, обращены к божествам. Следует добавить, что хотя монологи Эсхила и других трагиков могут быть мотивированы таким образом в начале, они часто переходят на выражения, которые не совсем уместны. Таким образом, можно заметить, что из двух типов мотивации, встречающихся у Гомера, только первый встречается у Эсхила. У Софокла ситуация практически та же.

Но уже в самой древней из сохранившихся трагедий Еврипида*, "Альцестисе"*, можно обнаружить развитие. Только что обсуждался монолог Аполлона в начале этой пьесы. Очевидно, что когда божество произносит солилоквию, оно редко обращается к какому-то отсутствующему божеству или к стихиям, как это делали смертные персонажи у Эсхила и Софокла. Этот фактор помогает объяснить, что здесь страдает драматическая иллюзия. В практических целях Аполлон мог бы с таким же успехом откровенно обратиться к зрителям, как это иногда позволяли делать своим героям комические поэты. Такие божества-прологи тщательно объясняют причину своего присутствия в том месте, где мы их находим; но они избавлены от необходимости объяснять свое солилоквизирование. Их речи иногда перерастают в деловые замечания, почти грубые в своей резкости. Например, Посидон начинает *"Троянских женщин"* Еврипида:

Пришел я, Посидон, из глубины Эгейского моря.

Эгейского моря, где танцуют нереиды, и т. д.

[перевод Вэя].

Эта новая свобода, которая, таким образом, сначала пришла к божественным прологам, вскоре распространилась и на смертных. Так, героиня *"Андромахи*" Еврипида восклицает (ст. 1 и далее):

О город Фивы, красавица азиатской земли!

Откуда, убранная золотом дорогого наряда невеста

К царскому очагу Приама давно я пришла, ...

Здесь, на болотах, между городом Фарсалией

И равнинами Фтии я живу".

[перевод Вэя].

Искусственность вступительных солилок Еврипида поразительно проявляется в его *"Оресте"*. Упоминая об убийстве Клитемнестрой своего мужа, Электра говорит (ст. 26 и далее):

За что она убила, - стыдно деве говорить!

Я оставляю невысказанным, чтобы тот, кто захочет, мог догадаться.

[перевод Вэя].

Эти слова, а также некоторые другие фразы ясно показывают, что говорящий осознает наличие аудитории.

Не лишним будет также отметить и прокомментировать другие монологи в *"Альцестисе"* и первый в *"Медее"*, которые являются самыми древними из сохранившихся трагедий Еврипида. В ст. 243 и далее умирающая Алькестида в присутствии своего мужа и хора, прерываемая первым через регулярные промежутки времени, окончательно прощается с солнцем, землей, дворцом и т. д. Это относится к типу, встречающемуся у Гомера и Эсхила, и параллелится с *"Антигоной"* Софокла (ст. 806 и далее) и *"Аяксом"* (ст. 372 и далее). В ст. 746 *"Алькестиды"* происходит один из немногих случаев, когда хор удаляется во время действия греческой пьесы. Это обстоятельство сразу же используется в своих интересах. Можно легко представить себе причину, по которой слуга покидает дворец в этот момент, но она прямо не указана. Резкость его монолога также не смягчается никакими мотивами. В ст. 773 появляется Геракл, и между ними происходит диалог. В ст. 837 слуга удаляется, Геракл задерживается и произносит следующую речь (кстати, таким образом устраняется необходимость точной синхронизации их отъездов в противоположных направлениях):

О многострадальное сердце и рука моя, и т. д.

Следует заметить, что такое вступление к следующему солилоквию является возвращением ко второму гомеровскому типу, который теперь впервые появляется в трагедии. В ст. 861 Адмет снова вступает с хором и обращается с апострофом к своему погибшему дворцу. Его речь в ст. 934 начинается со слов "мои друзья", обращенных к хору, и заканчивается так же в ст. 961. За исключением этих искусственных швов его слова представляют собой, по сути, солилоквию. Эта пьеса особенно ценна для нашей цели, поскольку показывает, какой помехой был хор для беспрепятственного использования монологов вне пролога, и как быстро и свободно они были востребованы во время его изъятия. Тот же вывод можно сделать и из комедии. В Старой комедии Аристофана, где хор все еще был активным и энергичным, солилоквиз использовался едва ли не более свободно, чем у Эсхила или Софокла. Но ко времени Новой комедии, когда хор настолько утратил свои функции, что стал появляться только во *вступительных актах*, и когда нововведения Еврипида успели полностью себя оправдать, монологи появляются с большой частотой и обычно не вызывают эмоций. Фактически, профессор Лео пытался использовать их в пьесах Плавта и Теренция, которые взяты из оригиналов греческой Новой комедии, в качестве критерия для определения положения делений акта.

Из *"Медеи"* я хочу привести только вступительный монолог, который произносит кормилица Колхиды:

Если бы бог, чтобы корпус "Арго" никогда не проплыл

Сквозь синие скалы в Колхиду,

... Моя госпожа,

Медея, никогда не подплывала к башням Иолкоса.

С любовью к Ясону, трепещущей во всей ее душе".

[перевод Вэя].

Восхитительным качеством здесь является страстная эмоциональность, которая не всегда доминирует в греческих солилоквиях. Чуть позже (ст. 49) входит раб-мужчина и спрашивает:

О древний раб дома моей госпожи!

Почему у ворот так одиноко стоишь ты,

И сама себе о бедах рассуждаешь?

Как хочет Медея покинуть тебя?

[перевод Вэя].

Она отвечает:

... Ведь я погрузилась в такую глубину скорби,

Что тоска унесла меня вдаль, чтобы прийти

И поведать земле и небу о беде моей госпожи.

[перевод Вэя].

Примечательно, однако, что, несмотря на это заявление, ее вступительный монолог на самом деле не был обращен ни к земле, ни к небу. Со времен Ибсена на солилоквию на современной сцене наложено табу. Однако, поскольку люди иногда говорят вслух, когда остаются одни, кажется, что нынешняя реакция зашла слишком далеко и что монологи, при соответствующих психологических условиях, иногда могут быть разрешены. Кроме того, следует предположить, что среди импульсивных южных рас, таких как греки и римляне, солилоквизирование было более распространено, чем у нас, и, следовательно, оно, естественно, претендовало бы на большую роль в их драматургии. Тем не менее, мы видели, что до Еврипида драматурги ограничивали его использование теми случаями, которые могли быть мотивированы с некоторой степенью естественности. Из этих мотивов следует признать, что наименее удовлетворительным был тот, который основывался на обращении к стихиям. Конечно, большинство комментаторов отказались признать это простым пояснительным приемом и стали объяснять врожденное чувство и симпатию к природе у греков. Но что касается меня, то я опасаюсь, что на это объяснение давят неоправданно. Еврипид, я уверен, чувствовал себя неловко, используя столь избитый и патентованный прием. Мое убеждение основано на том, что в *"Медее"* он использовал этот мотив задним числом, на том, что он часто предпочитал вводить монологи без всякого мотива, чем прибегать к такому пустому и искусственному, как этот, и особенно на виноватой фразе, которую он вставляет в солилоквиз героини в *"Ифигении среди тавров"* (ст. 42 и далее):

Какие виденья странные ночь мне принесла

Я расскажу эфиру, *если это принесет помощь*.

Хотя и небезопасно придавать слишком большое значение насмешкам комических поэтов, все же небезынтересно проследить их отношение в этом вопросе. Филемон вложил близкую пародию на этот отрывок *из Медеи* в уста хвастливого повара: [370]

Ибо тоска взяла меня, чтобы прийти

И поведать земле и небу о своей кухне!

А Плавт в своем *"Купце"* (ст. 3 и далее) сохранил более явный отрывок из той же поэмы "Новая комедия":

Я не поступаю так, как поступали другие

В комедиях, кто силой любви

Рассказывают ночи, дню, солнцу и луне свои страданья.

Приведенное выше изложение еврипидовского обихода далеко не исчерпывающее. Однако необходимо поспешить дальше. Помимо эффектов, которые можно получить от монологов в хоровой драме, есть еще не менее трех вариантов их использования в пьесах без хора. В классической драматургии они чаще всего встречаются в греческой Новой комедии, у Плавта и Теренция.

Прежде всего, когда два персонажа встречаются на сцене и разговаривают, необходимо, чтобы они либо появлялись одновременно у двух входов (и очевидно, что этот метод нельзя использовать очень часто, чтобы не показаться смешным), либо чтобы один из них входил первым и заполнял небольшой интервал до появления другого, произнося солилог. Такой вступительный монолог встречается в начале *"Лисистраты"* Аристофана, где носитель заглавной роли жалуется:

Вот их позвали в святилище Вакха,

Пана, Колиаса или Генетиллиды, то не было бы

Не было бы места, так густа была толпа литавр.

А теперь! Ни одной женщины не видно.

Постойте, вот идет одна, моя соседка Калонис.

Доброе утро, друг.

[перевод Роджерса].

Возможно, меня простят за небольшое отступление, чтобы обсудить, что происходит, когда два персонажа одновременно совершают интроит через один и тот же вход. В большинстве случаев естественно предположить, что они находятся вместе уже некоторое время и что между ними уже состоялся какой-то разговор . Напротив, в пьесах пятого века разговор регулярно начинается только после того, как они выходят на сцену. Два таких случая уже были отмечены выше на стр. 259 и далее: Орест проделывает весь путь из Фокиса в Аргос, прежде чем познакомить своих соратников с дельфийским оракулом или сформулировать с ними план действий, а Ирида сопровождает Безумие с Олимпа, но откладывает свои указания до достижения Фив. Конечно, легко понять, почему была использована эта условность, но, немного подумав, драматурги могли добиться тех же результатов, не нарушая правдоподобия так явно. Лишь дважды в драме пятого века персонажи вступают со словами, которые указывают на то, что они уже участвовали в разговоре. В *"Лягушках"* Аристофана (405 г. до н. э.) (ст. 830) Еврипид говорит Дионису, когда они вместе с Плутоном выходят из дворца последнего: "Я не уступлю трон трагедии Эсхилу; не понуждай меня к этому". И снова в посмертной *"Ифигении в Аулисе"* Еврипида (ст. 303 и далее) раб Агамемнона вступает с извинением: "Менелай, возмутительна твоя дерзость..... Ты не должен был вскрывать скрижаль, которую я нес". Первая из этих цитат явно подразумевает слова вне сцены, а

вторая - действие и, предположительно, также слова. Но в "Новой комедии" и латинских комедиях этот прием, несомненно, занимает лидирующее положение. Достаточно двух примеров. В версии Теренция *"Андриановой девушки"* Менандра (vss. 820 f.) Хремес входит, жалуясь: "Моя дружба к тебе, Симо, уже достаточно испытана; я достаточно рисковал. Теперь кончай меня уговаривать". В *"Братьях* Теренция*"* (стих 517) Ктесифой и Сир входят вместе, и первый говорит: "Ты говоришь, мой отец уехал в деревню?". Для этого приема характерно, что первые же слова дают понять, что сценический разговор является продолжением уже начатого вне сцены, и таким же образом раскрывают обсуждаемую тему. Следует помнить, что подобные одновременные входы, сделанные из жилища одного из действующих лиц, обычно остаются немотивированными (см. с. 239, выше).

После этого отступления мы можем вернуться ко второму варианту использования монологов в Новой комедии - в качестве выходных речей. Поскольку в греческом театре не было опускающегося занавеса, все персонажи должны были как уходить, так и приходить; никакие эффекты табло, завершающие сцену, были невозможны. Более того, чтобы избежать одновременного ухода всех участников сцены, часто казалось, что лучше задержать одного из них дальше остальных и дать ему возможность заполнить короткий промежуток времени солилоквием. Как уже говорилось, этот прием так часто встречается у Плавта и Теренция, что была предпринята попытка использовать его в качестве критерия для разделения римских комедий на акты. Подобный выходной солилоквиум уже был отмечен в *"Алкестисе"* Еврипида, ст. 837 и далее (с. 306, выше).

В-третьих, если только новый персонаж не выходит на сцену в тот самый момент, когда старый покидает ее, актер, ведущий последовательный диалог с каждым из них, должен сделать небольшую паузу, произнеся солилоквиз. Такой солилоквиз технически называется "связкой". Одно из них можно найти в монологе Стрепсиада, который он произносит между уходом сына и входом ученика Сократа (*"Облака"* Аристофана, ст. 126 и далее). Связки часто бывают очень короткими, иногда не более кашля или вздоха; они часто используются для обозначения сгущения времени, особенно когда они возникают между выходом и повторным входом одного и того же персонажа. Кроме того, они встречаются у драматургов, отвергающих другие формы солилоквиев: только в *"Столпах общества"* Ибсена их не менее пяти.

Пока хор сохранял свою силу, драматургам было легче, за исключением пролога или эпизодических выходов хора по ходу действия, заполнять пробелы репликами, обращенными к корифеям, чем входными, выходными или связными солилоками. Тем не менее они встречаются в хоровой драме, и я привел по одному примеру, иллюстрирующему каждый тип, из пьес пятого века. В комедиях более позднего времени, в которых хор был сильно сокращен или вовсе отсутствовал, их можно найти по партитуре.

Остается сказать еще об одном виде солилокви, а именно об отступлении или, точнее говоря, отстранении, благодаря которому мрачная жестокость современной трагедии часто усиливается. Обширность греческих театров и почти постоянное присутствие от двенадцати до двадцати четырех хореотов делали этот прием неудобным для античных драматургов. Тем не менее, асиды иногда встречаются в греческой драме. В *"Ипполите"* Еврипида (ст. 1060 и далее) герой, который не может очистить себя от ложных обвинений иначе, как нарушив клятву о неразглашении, восклицает про себя:

О боги, почему я не могу разомкнуть свои уста,

Которых уничтожили вы, кого я почитаю?

Нет! - Кого мне нужно убедить, я не должен этого делать,

И все напрасно - нарушу я клятвы, что давал.

[перевод Вэя],

совершенно неслышно для его отца и хора, находящегося рядом. Полуфразы встречаются в *"Гекабее"* Еврипида (ст. 736-51), где троянская царица произносит не менее четырех фраз, в общей сложности десять стихов, пытаясь решить, стоит ли обращаться за помощью к Агамемнону. Его прерывания показывают, что он знает, что она говорит, но не улавливает сути ее слов. Однако следует отметить, что в этих отрывках нет той иронии, которая обычно присуща использованию апартов на современной сцене. Препятствия, мешавшие использованию асид во времена пятого века, наиболее отчетливо проявляются в таких сценах, как *"Ион"* Еврипида (vss. 1520 ff.), где два актера хотят поговорить друг с другом наедине. Их доверительные слова должны быть произнесены достаточно громко, чтобы их услышали семнадцать тысяч зрителей, но находящийся рядом хор не улавливает ни слова. С фактическим исчезновением хора в "Новой комедии" апарте, что вполне естественно, вошло в обиход и стало использоваться чаще, чем в наше время.

Однако отсутствие иронических апарте греческая трагедия с лихвой компенсировала частым появлением драматической иронии. Ирония, конечно, представляет собой способ речи, с помощью которого передается значение, противоположное буквальному смыслу слов, и может быть разделена на два класса - "словесную" и "практическую" (по терминологии епископа Тирлуолла) или "драматическую". В первом случае диссимуляция очевидна для всех заинтересованных лиц, иначе сарказм, оставшись неузнанным, не произведет должного эффекта и отзовется на говорящем, а во втором (который интересует нас только в данном случае) сокрытие намека на правду является необходимым. Оратор может сам не понимать внутреннего смысла своих слов (и тогда мы называем это "объективной" иронией), а может прибегнуть к "субъективной" иронии, то есть сознательно использовать свое превосходство в знаниях, чтобы позлорадствовать над своей жертвой или подтолкнуть ее к гибели двусмысленным высказыванием. В любом случае, однако, *двойное соглашение* обычно известно зрителям, значительная часть удовольствия которых состоит в том, чтобы с пророческой проницательностью наблюдать за безуспешными попытками драматических персонажей избежать надвигающейся катастрофы.

Прекрасный пример осознанной иронии - в *"Изменнике"* Миддлтона и Роули, акт III, сцена 2. Там де Флорес ведет Алонзо по замку, где намеревается его убить, и многозначительно говорит

Все это пустяки; скоро ты увидишь

Место, о котором ты и не мечтал.

Однако неосознанная ирония, скорее всего, будет иметь более трагический оттенок. Так, когда Яго только задумывает свои беспочвенные подозрения в отношении жены и Отелло, он клянется, что будет

поквитается с ним, жена за жену.

[*Отелло*, акт II, сцена 2],

и эти слова исполняются совсем не так, как он предполагал, - смертью обеих жен. Ирония такого рода была особенно известна Софоклу, и его *"Царь Эдип"* изобилует примерами. Достаточно одного. Эдип убил своего собственного отца, царствующего царя, хотя эти факты ему неизвестны. Получив от оракула указание расследовать смерть своего предшественника, он заявляет, причем с большим смыслом, чем ему казалось: "Я буду сражаться в этой битве за него, как за своего сына" (ст. 264).

Можно провести еще одно различие. Драматическая ирония заключается не только в контрасте между внешним, кажущимся значением и реальным, внутренним смыслом двусмысленной фразы, но и в контрасте между реальной и предполагаемой ситуацией. Так, человек, которому грозит гибель, часто заблуждается в положении своих дел настолько, что предается совершенно неоправданным выражениям, чувствам, жестам или актам ликования и триумфа. Разницу между этими двумя разновидностями драматической иронии можно увидеть на примере *"Трахисских дев"* Софокла. В первом случае мы имеем противоречие между реальным значением оракула о том, что "освобождение Геракла от трудов совершится", и ошибочным толкованием его самим Гераклом (ст. 167 и далее и 1170 и далее); а во втором - "иронию ситуации", когда Деянира посылает ему подарок, который, как она надеется, вернет его любовь, но на самом деле приводит к его смерти. *В "Вакханалиях"* Еврипида есть и другие примеры: хвастливое и самоуверенное поведение Пентея, которого зрители знают, что он обречен на страшный конец, и насмешливое смирение Диониса, чью предполагаемую месть они предвидят. Опять же, в *"Царе Эдипе"* Софокла (ст. 1014 и далее) есть поразительный контраст между задуманным и действительным эффектом, когда коринфский вестник сообщает Эдипу, что Полиб не был его отцом. Ирония ситуации часто заключается в столкновении или потрясении противоречивых интриг, как это можно видеть в "*Мере за меру*" Шекспира.

Но драматическая ирония не ограничивалась трагедией, как покажет краткий анализ одной из пьес Теренция. В комедии, однако, эффект, естественно, был несколько иным, скорее юмористическим, чем трагическим. В "*Андрианской девушке"* Симо интригует, чтобы проверить послушание сына, притворяясь, что договорился о его скорой женитьбе на дочери Хрема. Соответственно, в оцепенении, которое вызывает это ложное объявление, есть ирония ситуации (ст. 236 и далее и 301 и далее). Однако раб Памфила (Давус) вскоре раскусывает уловку и убеждает его обратить интригу (и, следовательно, иронию) против отца путем видимого подчинения (ст. 420 и далее). Но Симо тут же добивается согласия Хрема на самом деле, и драматическая ситуация снова меняется на противоположную, что с удивлением обнаруживает слишком умный раб , когда он в шутку спрашивает, почему свадьба откладывается (ст. 581 и далее). Особенно язвительны слова Симо (сказанные без полного понимания того, насколько они правдивы): "Теперь я умоляю тебя, Давус, раз уж ты один добился этого брака... напрягись еще больше, чтобы мой сын был приведен в порядок" (ст. 595 и далее). Ирония присутствует и в поведении Харина, который является претендентом на дочь Хрема и, естественно (хотя и без необходимости), испытывает беспокойство при мысли о женитьбе Памфила на ней (ст. 301 и далее, 625 и далее и 957 и далее). Конечно, всегда есть ирония, когда человек сбивает себя с пути или позволяет другому сбить себя с него; но поскольку это стандартные темы комедии, нет необходимости приводить каждый такой пример.

Лучший пример в этой пьесе, однако, можно оценить только при втором прочтении или когда память зрителя вспоминает его реальное значение. Симо хочет, чтобы его сын женился на дочери Хрема, но любовь Памфила уже связана с другим человеком. Теперь, неизвестно для всех заинтересованных сторон, эта возлюбленная также является дочерью Хрема. Таким

образом, в отчаянном вопросе Памфила заложено больше смысла, чем он намеревается или воспринимает: "Могу ли я каким-либо образом избежать отношений с Хремом?" (ст. 247). (ст. 247).

Это похоже на слова Адмета в *"Алкестисе"* Еврипида (ст. 1102), когда Геракл настаивает на том, чтобы он принял в своем доме женщину с вуалью (на самом деле вернувшуюся к жизни жену самого Адмета): "Если бы ты не победил ее в поединке!". Но в данном случае личность любовницы Памфила выясняется лишь позднее, так что, как я уже говорил, ирония не сразу становится очевидной. В этом и заключается разница между трагедией и комедией в античности: темы трагедии почти всегда черпались из мифологии, и поэтому контуры сюжета были известны практически всем значимым зрителям; кроме того, нередкая практика предсказания развязки в прологе позволяла даже невеждам распознать тонкости в языке персонажей. О том, что античные драматурги сами понимали эту разницу, свидетельствуют слова комического поэта Антифана, уже цитировавшиеся выше на странице 127. В результате в античной трагедии ирония ситуации или двусмысленная фраза распознаются сразу, без какой-либо подготовки к этому, в то время как в античной комедии и в современных пьесах, будь то трагических или комических, к этим эффектам обычно приходится готовиться. Однако следует упомянуть еще два соображения. Во-первых, зрители обладают своего рода ясновидением, заглядывая под голые слова и предугадывая ход событий, поэтому (как бы парадоксально это ни звучало) сюрпризы сцены обычно долго предвидятся зрителями и происходят только ожидаемые события. Во-вторых, развязка, о которой здесь идет речь, - открытие того, что возлюбленная Памфила - дочь свободных родителей и, в частности, кого-то из драматических персонажей, - была настолько заезженной в "Новой комедии" и встречалась не менее чем в пяти из шести пьес Теренция, что любой завсегдатай театра был бы начеку и легко распознал бы любые зависящие от нее тонкие эффекты.

В заключение нам остается рассмотреть драматическую цель трагической иронии и ее воздействие на зрителей. Епископ Тирлуолл (*указ. соч.*, с. 489) отмечает:

В серьезном, спокойном, уважительном внимании, беспристрастно оказываемом интеллигентным судьей двум спорящим сторонам, которые отстаивают перед ним свои интересы со всей искренностью глубокого убеждения и взволнованного чувства, всегда есть легкий оттенок иронии. Интересным этот контраст делает то, что правота и истина не лежат исключительно на одной из сторон: ни с той, ни с другой стороны нет ни мошеннических целей, ни грубой слабости интеллекта, но у обеих есть правдоподобные претензии и веские основания для утверждений, хотя каждая из них слишком ослеплена предрассудками или страстями, чтобы отдать справедливость взглядам своего противника. Ибо здесь ирония кроется не в поведении судьи, а глубоко заложена в самом деле, которое, казалось бы, благоприятствует обоим тяжущимся, но на самом деле ускользает от них обоих.

Эта аналогия особенно верна, когда ирония возникает в результате столкновения интриг, а публика, вошедшая в доверие к автору и сидящая как бы на его стороне, присоединяется к нему, воздавая хвалу здесь и порицая там. И снова драматург - всемогущий создатель и правитель маленького мира , который движется по сцене. И зритель, наблюдая за бесплодными трудами и уговорами драматических персонажей, беспочвенным ликованием и ненужным унынием, кажется, допущен за кулисы трагедии этого мира и смотрит на зрелище глазами великого драматурга, узнавая, что человек должен довольствоваться малым, всегда быть скромным, не доверять фортуне и бояться высших сил. Таким образом, легкие темы и менее значительные повороты комедии несут в себе очищение (κάθαρσις) не менее истинное, чем более мрачные катастрофы трагедии. [371]

Следы на песке времени. W. Longfellow.

ГЛАВА IX
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗАПИСИ [372]

Техническое слово, которым обозначалась постановка пьесы, было διδάσκειν ("учить"), а техническое название режиссера спектакля - *didascalus* (διδάσκαλος) или "учитель". Мы уже отмечали (с. 198, выше), что *дидаскалия* (διδασκαλία; "учение") была названием группы пьес, выпущенных трагическим драматургом в одно время, и это же слово применялось к записи театральных состязаний. Вначале дидаскал и автор были идентичны, потому что первобытные поэты учили хореутов тому, что они должны петь, поэты одноактного периода сами исполняли гистрионные партии и все еще учили хореутов их ролям, и даже когда они перестали играть в своих пьесах, они все еще продолжали обучать тех, кто это делал.

Афинские архонты, по-видимому, вели записи состязаний на дионисийских праздниках: архонт-эпоним - на городских Дионисиях, а царский архонт - на Ленеях. Эти записи, конечно, составлялись не в интересах литературных исследований, как это было в александрийские времена, а просто для личного удобства чиновников и в документальных целях. По-видимому, они состояли из бессодержательной серии записей, , в которых описывались хореги, племена, поэты-дидаскалы, актеры, пьесы и победители в различных дифирамбах и драматических событиях. В IV веке до н. э. эти архивы были опубликованы Аристотелем в работе под названием *"Дидаскалии"*. Его заслуга, вероятно, заключалась главным образом в том, что он раскопал материал, расположил его в хронологической последовательности и сделал доступным для широкой публики, поскольку д-р Яхманн ясно дал понять, что он не редактировал записи архонтов в какой-либо степени. В результате книга Аристотеля содержала слишком много и была перегружена несущественными деталями. Ее главная ценность заключалась в том, что она была судом последней инстанции и источником, на основе которого можно было составить более мелкие и менее громоздкие списки.

Некоторые из этих косвенных продуктов промышленности Аристотеля были записаны на камне и сохранились в виде фрагментов. Первая из них для удобства называется Фасты ("календарь" или "реестр") и содержит ежегодные данные о победителях в каждом состязании на городских Дионисиях, начиная примерно с 502/1 года до н. э., когда добровольные комузы впервые заняли место в программе фестиваля. Эта надпись была вырезана на лицевой стороне стены, сложенной из четырех рядов наложенных друг на друга блоков, высотой почти шесть футов. Текст располагался в вертикальных колонках. Изначально их было шестнадцать, и большинство из них содержало сто сорок одну строку. Однако наличие заголовка над первыми пятью колонками сократило количество строк в них до ста сорока. В основном строки в соседних колонках располагались точно друг напротив друга, но в нижней части столбца 13 надписи были перегружены, так что в результате в колонках оказалось по одной строке. 13 надписи были перегружены, так что в этой колонке, возможно, было не менее ста пятидесяти трех строк. Поскольку записи за 346-342 гг. до н. э. попали в это пространство, большинство авторитетов принимают вывод д-ра Вильгельма, что тело надписи было вырезано в этот период и получало дополнительные записи, год за годом, для последующих праздников примерно до 319 г. до н. э.[373] Тот, кто был ответственным за оригинальную надпись, должен был извлечь соответствующие элементы

из *"Дидаскалий"* Аристотеля и, для короткого периода между публикацией книги Аристотеля и 346-342 гг. до н. э., из оригинальных архивов.

— πρῶτ]ον κῶμοι ἦσαν τῶ[ι Διονύσωι —

[Ξ]ενοκλείδης ἐχορήγε
[Μ]άγνης ἐδίδασκεν
τραγωιδῶν
Περικλῆς Χολαρ: ἐχορή
5 Αἰσχύλος ἐ[δ]ίδασκε
['Επὶ Χάρητος 472/1]
[— παίδων]
[ὁ δεῖνα ἐχορήγει]
[— ἀνδρῶν]
10 [ὁ δεῖνα ἐχ]ο[ρήγει]
[κωμωιδῶν]
[ὁ δεῖνα ἐχ]ορήγει
[. . . . . ἐδίδ]ασκεν
[τραγωιδῶν]
15 [ὁ δεῖνα ἐχ]ορήγει
Πολυφράσμω]ν ἐδίδασ
['Επὶ Πραξιέργο]υ 471/0
[. . . . . ντὶς πα]ίδων
[. . . . . ἐχο]ρήγει
20 [. . . . . ἀνδρ]ῶν
[. . . . . ἐχ]ορήγ
[κωμωιδῶν]
[. . . . . ἐχορήγε]ι
[κτλ.

Πανδιονὶ[ς ἀνδρῶν]
Κλεαίνετ[ος Κυδαθη: ἐχορήγει]
κωμωιδῶ[ν]
Θαρ[— — ἐχορήγει]
[ὁ δεῖνα ἐδίδασκε]
[τραγωιδῶν]
[. . . . . .]: ἐχορή
[. . . . . .] ἐδίδασκεν
['Επὶ Φιλο]κλέους 459/8
[Οἰ]νηὶς παίδων
Δημόδοκος ἐχορήγε
'Ιπποθωντὶς ἀνδρῶν
Εὐκτήμων 'Ελευ: ἐχορή
κωμωιδῶν
Εὐρυκλείδης ἐχορήγει
Εὐφρόνιος ἐδίδασκε
τραγωιδῶν
Ξενοκλῆς 'Αφιδνα: ἐχορή
Αἰσχύλος ἐδίδασκεν
'Επὶ "Αβρωνος 458/7
'Ερεχθηὶς παίδων
Χαρίας 'Αγρυλῆ: ἐχορή
Λεωντὶς ἀνδρῶν
Δεινόστρατος ἐχορ[ήγει]
κωμωιδῶν
[. . . . . ἐχ]ορήγ[ει

[ὁ δεῖνα ἐχορήγει]
[ὁ δεῖνα ἐδίδασκε]
[ὑποκριτὴς ὁ δεῖνα]
['Επὶ Τιμαρχίδου 447/6]
[—ὶς παίδων]
[ὁ δεῖνα ἐχορήγει]
'Ε[ρεχθηὶς ἀνδρῶν]
Βίω[ν ἐχορήγει]
κω[μωιδῶν]
'Ανδ[— ἐχορήγει]
Καλ[λίας ἐδίδασκεν]
τρα[γωιδῶν]
Θαλ[— ἐχορήγει]
Κα[ρκίνος ἐδίδασκε]
ὑπ[οκριτὴς ὁ δεῖνα]
'Επ[ὶ Καλλιμάχου 446/5]
[κτλ.]

Рис. 75. Транскрипция и реставрация Вильгельмом двух фрагментов афинских Фастов.

См. с. 320, n. 1

- πρῶτ]ον κῶμοι ἦσαν τῶ [ι Διονύσωι -

[Ξ]ενοκλείδης ἐχορήγε — Πανδιονὶ [ς ἀνδρῶν] — [ὁ δεῖ να ἐχορήγει]
[Μ]άγνης ἐδίδασκεν — Κλεαίνετ [ος Κυδαθη: ἐχορήγει] — [ὁ δεῖ να ἐδίδασκε]
τραγωιδῶν — κωμωιδῶ [ν] — [ὑποκριτὴς ὁ δεῖνα]
Περικλῆς Χολαρ: ἐχορή — Θαρ [- - ἐχορήγει] — ['Επὶ Τιμαρχίδου 447/6]
5 Αἰ σχύλος ἐ [δ]ίδασκε — [ὁ δεῖ να ἐδίδασκε] — [-ὶς παίδων]
['Επὶ Χάρητος 472/1] — [τραγωιδῶν] — [ὁ δεῖ να ἐχορήγει]
[- παίδων] — [...]: ἐχορή — Ἐ [ρεχθηὶ ς ἀνδρῶν]
[ὁ δεῖ να ἐχορήγει] — [...] ἐδίδασκεν — Βίω [ν ἐχορήγει]
[- ἀνδρῶν] — ['Επὶ Φίλο]κλέους 459/8 — κω [μωιδῶν]
10 [ὁ δεὶ να ἐχ]ο [ρήγει] — [Οἰ]νηὶς παίδων — Ἀνδ [- ἐχορήγει]
[κωμωιδῶν] — Δημόδοκος ἐχορήγε — Καλ [λίας ἐδίδασκεν]
[ὁ δεῖ να ἐχ]ορήγει — Ἰπποθωντὶ ς ἀνδρῶν — τρα [γωιδῶν]
[... ἐδίδ]ασκεν — Εὐκτήμων Ἐλευ: ἐχορή — Θαλ [- ἐχορήγει]
[τραγωιδῶν] — κωμωιδῶν — Κα [ρκίνος ἐδίδασκε]

15	[ὁ δεῖ να ἐχ]ορήγει	Εὐρυκλείδης ἐχορήγει	ὑπ [οκριτὴς ὁ δεῖνα]
	Πολυφράσμω]ν ἐδίδασ	Εὐφρόνιος ἐδίδασκε	Ἐπ [ὶ Καλλιμάχου 446/5]
	[Ἐπὶ Πραξιέργο]υ 471/0	τραγωιδῶν	[κτλ.]
	[... ντὶς πα]ίδων	Ξενοκλῆς Ἀφιδνα: ἐχορή	
	[... ἐχο]ρήγει	Αἰ σχύλος ἐδίδασκεν	
20	[... ἀνδρ]ῶν	Ἐπὶ Ἄβρωνος 458/7	
	[... ἐχ]ορήγ	Ἐρεχθηὶς παίδων	
	[κωμωιδῶν]	Χαρίας Ἀγρυλῆ: ἐχορή	
	[... ἐχορήγε]ι	Λεωντὶ ς ἀνδρῶν	
	[κτλ.	Δεινόστρατος ἐχορ [ήγει]	
		κωμωιδῶν	
		[... ἐχ]ορήγ [ει	

Характер "Фасти" наиболее ясно виден на рис. 75, [374] представляющем собой расшифровку и восстановление двух фрагментов, на которых первоначально были вырезаны вершины столбцов. 3-5. Греческие буквы в скобках - это реставрация, когда камень отколот или неразборчив. Поскольку записи следуют в определенном порядке от года к году и занимают определенное количество строк, за исключением небольших изменений, которые иногда вносились в программу, часто легко восстановить все, кроме имен собственных. Из заголовка надписи, занимавшего первые пять колонок, сохранилась только центральная. В полном виде он, вероятно, выглядел следующим образом: οἵδε νενικήκασιν ... ἀφ' οὗ πρῶτ]ον κῶμοι ἦσαν τῶ [ι Διονύσωι Ἐλευθερεῖ ("Победу одержали следующие... поскольку сначала были комедии в честь Диониса Элевтерия"). Рассмотрим более внимательно запись года, которая начинается с девятой строки во втором столбце рис. 75 (столбец 4 в полной надписи). Записи для каждого года начинаются с ἐπί ("во времена"), за которым следует имя афинского архонта-эпонима в родительном падеже. В этом году архонтом был Филокл, чей срок полномочий длился с июля 459 г. до н. э. по июль 458 г. до н. э. Поскольку праздники приходились на весну, рассматриваемая запись относится к городским Дионисиям 458 г. до н. э. Надпись настолько формульна и сжата, что в нижеследующем переводе она по необходимости несколько расширена:

- В правление Филокла.
- Племя Энеев одержало победу с дифирамбическим хором мальчиков;
- Демодок был хорегом.
- Племя Гиппотонтис победило с дифирамбическим хором мужчин;
- Эвктемон из Элевсиса был хорегом.
- В состязании комедиантов:
- Эвриклид был хорегом,
- Эвфроний - дидаскал.
- В состязании трагиков:
- Ксенокл из Афидны - хорег,
- Эсхил - дидаскал.

В этом году Эсхил в последний раз участвовал в конкурсе в Афинах и победил со своей трилогией "Орестея".

Около 278 года до н. э. из публикации театральных записей Аристотеля были составлены еще две надписи. Я имею в виду каменные "Дидаскалии" и "Списки победителей". Первая давала полную программу драматических, но не дифирамбических событий на каждый год и состояла из четырех разделов, посвященных соответственно трагедии и комедии на каждом из двух праздников. На рис. *76а* [375] приведена расшифровка двух фрагментов, воспроизводящих программы трагедий на городских Дионисиях в 341 и 340 гг. до н. э. Они могут быть свободно переведены, как показано на с. 323.

[Ἐπὶ Σωσιγένους σατυρι] 342/1
[— —]
[παλαι]ᾶι Νε[οπτόλεμος]
[Ἰφιγε]νείαι Εὐρ[ιπ]ίδο[υ]
[ποη]: Ἀστυδάμας
[Ἀχι]λλεῖ ὑπε: Θετταλός
5 Ἀθάμαντι ὑπε: Νεοπτόλ[εμος]
[Ἀν]τιγόνηι ὑπε: Ἀθηνόδω[ρος]
[Εὐ]άρετος δ[εύ:] Τεύκρωι
[ὑπ]ε: Ἀθηνόδωρος
[Ἀχι]λλεῖ ὑ[πε]: Θετταλός
10 [. . . ε]ι ὑπ[ε: Ν]εοπτόλεμος
[Ἀφαρεὺς] τρί: Πελιάσιν
[ὑπε: Νεοπτ]όλεμος
-κι Ὀρέστηι [ὑπε: Ἀθηνόδωρος]
Αὔγηι ὑπε: Θετ[τα]λός
15 ὑπο: Νεοπτόλεμος ἐνίκ[α]
ς Ἐπὶ Νικομάχου σατυρι 341/0
Τιμοκλῆς Λυκούργωι
παλαιᾶι: Νεοπτόλεμ[ος]
-αι Ὀρέστηι Εὐριπιδο
20 ποη: Ἀστυδάμας
Παρθενοπαίωι ὑπε: Θετ[ταλός]
[Λυκά]ονι ὑπε: Νεοπτόλε[μος]
[. . . ο]κλῆς δεύ: Φρίξωι
-ι [ὑπε:] Θετταλός
25 [Οἰδί]ποδι ὑπε: Νεοπτολ[εμος]
[Εὐάρ]ετος τρί
[Ἀλκ]μέ[ων]ι: ὑπε: Θετ[τα]λός
[. . . λ]ηι: ὑπε: Νεοπτό[λε]
[ὑπο: Θ[ετταλὸς ἐνίκα
30 [Ἐπὶ Θεο]φράστου σα[τυρι 340/39
[. . . . . .] Φορκίσ[ι]
[παλαιᾶι· Νικ?]όστρ[ατος]
[. . . . . Εὐ]ριπί[δου]
[. . . . . .]ο [. . .

Рис. *76a*. - Транскрипция и реставрация Вильгельмом двух фрагментов каменной дидаскалии в Афинах.

См. с. 322, n. 1

[Ἐπὶ Σωσιγένους σατυρι] 342/1
[- -]
[παλαι]ᾶι Νε [οπτόλεμος]
[Ἰφιγε]νείαι Εὐρ [ιπ]ίδο [υ]
[ποη]: Ἀστυδάμας
[Ἀχι]λλεῖ ὑπε: Θετταλός
5 Ἀθάμαντι ὑπε: Νεοπτόλ [εμος]
[Ἀν]τιγόνηι ὑπε: Ἀθηνόδω [ρος]
[Εὐ]άρετος δ [εύ:] Τεύκρωι
[ὑπ]ε: Ἀθηνόδωρος
[Ἀχι]λλεῖ ὑ [πε]: Θετταλός
10 [... ε]ι ὑπ [ε: Ν]εοπτόλεμος
[Ἀφαρεὺς] τρί: Πελιάσιν
[ὑπε: Νεοπτ]όλεμος
-κι Ὀρέστηι [ὑπε: Ἀθηνόδωρος]
Αὔγηι ὑπε: Θεττα [λός]
-
15 ὑπο: Νεοπτόλεμος ἐνίκ [α]
-
ς Ἐπὶ Νικομάχου σατυρι 341/0
Τιμοκλῆς Λυκούργωι
-
παλαιᾶι: Νεοπτόλεμ [ος]
-αι Ὀρέστηι Εὐριπιδο
-
20 ποη: Ἀστυδάμας
Παρθενοπαίωι ὑπε: Θετ [ταλός]
[Λυκά]ονι ὑπε: Νεοπτόλε [μος]
[...ο]κλῆς δεύ: Φρίξωι
-ι [ὑπε:] Θετταλός
25 [Οἰδί]ποδι ὑπε: Νεοπτολ [εμος]
-
[Εὐάρ]ετος τρί
[Ἀλκ]μέ [ων]ι: ὑπε: Θεττα [λός]
[...λ]ηι: ὑπε: Νεοπτό [λε]
[ὑπο: Θ [ετταλὸς ἐνίκα

30 [Ἐπὶ Θεο]φράστου σα [τυρι 340/39

[...] Φορκίσ [ι]

[παλαιᾶι- Νικ?]όστρ [ατος]

[... Εὐ]ριπί [δου]

[...]ο [...

Здесь есть несколько моментов, которые заслуживают комментария. Отметим, что к 341 году до н. э. трагические поэты уже не завершали каждую группу пьес сатирической драмой, но одна сатирическая пьеса исполнялась вместо нее в качестве предисловия к трагическому состязанию. Из этого следовало, что драматурги, число драм которых теперь соответствовало числу звездных исполнителей, больше не были стеснены тем, что им предоставлялись эксклюзивные услуги одной звезды и ее труппы, а были поставлены в условия полного равенства, поскольку в их распоряжении были все звезды по очереди, каждая для своей трагедии. Это объясняет, почему в 340 году до н. э., когда мы должны предположить, что три игрока первого ранга со своими вспомогательными труппами по какой-то причине оказались недоступны, количество трагедий, представленных каждым драматургом, также сократилось до двух, и таким образом гистрионные таланты были распределены равномерно. Тот факт, что трагики больше не посвящали целые трилогии различным аспектам одной и той же темы, позволял легко сократить количество трагедий в любой год, чтобы соответствовать чрезвычайным условиям в гистрионной среде. Кроме того, старым трагедиям теперь не разрешалось соревноваться с новыми, как это было принято в случае с пьесами Эсхила после его смерти (см. с. 203, выше); но начиная с Городских Дионисий 386 г. до н. э., как мы узнаем из Фастов, старая трагедия исполнялась вне конкурса каждый год. Интересно отметить, что и в эти годы, и в 339 году до н. э. (см. рядом с последней строкой на рис. *76a*) для этой цели выбирались пьесы Еврипида, что согласуется с неуклонным ростом популярности этого поэта по сравнению с Эсхилом и Софоклом. Как уже говорилось, "Дидаскалии" были записаны в 278 году до н. э., но запись поддерживалась в актуальном состоянии современными записями на протяжении более века.

Рис. *76b*.- Перевод надписи на рис. *76a*.

- При архонте Сосигене (342/1 г. до н. э.). Сатир-игра:
- ⍰ был поэтом со своим ⍰.
- Старая трагедия: Неоптолем
- действовал в *"Ифигении"* Еврипида.
- Поэты: Астидамас был первым
- с *Ахиллом* в исполнении Феттала
- с *Атамасом* в исполнении Неоптолема
- с *Антигоной* в исполнении Афинодора;
- Эварет был вторым *с Тевкером*
- в исполнении Афинодора
- с *Ахиллом* в исполнении Феттала
- с ⍰ в исполнении Неоптолема;
- Афарей был третьим с *"Дочерьми Пелиаса*
- в исполнении Неоптолема
- с *Орестом* в исполнении Афинодора

- с *Ауге* в исполнении Феттала;
- победил актер Неоптолем.
- При архонте Никомахе (341/0 г. до н. э.). Пьеса-сатира:
- Тимокл был поэтом со своим *Ликургом*.
- Старая трагедия: Неоптолем
- играл в *"Оресте"* Еврипида.
- Поэты: Астидамас был первым
- с *Парфенопеем* в исполнении Феттала
- с *Ликаоном* в исполнении Неоптолема;
- cles был вторым *с Фрикс*
- в исполнении Феттала
- с *Эдипом* в исполнении Неоптолема;
- Эварет был третьим
- с *Алкмеоном* в роли Теттала
- с в роли Неоптолема;
- победителем стал актер Феттал.

Списки победителей были подготовлены одновременно с каменными дидаскалиями и также заимствованы у Аристотеля, [376] но имели совершенно иной характер. В них фиксировалась совокупность побед, одержанных поэтами и актерами в трагедии и комедии на каждом из двух праздников - всего восемь списков. Я ограничусь приведением одного фрагмента из списка трагических поэтов, победивших на городских Дионисиях (см. рис. 77 *а* и *б*). [377] Имена расположены в хронологическом порядке их первой победы на данном празднике, в данном случае на Городских Дионисиях; после каждого имени указано общее количество побед, одержанных на этом празднике. Нас особенно интересуют два имени в этом списке - Эсхил и Софокл. Конечно, имя первого из них изначально не возглавляло список, оно стояло в одиннадцатой строке. Цифра за его именем выбита, но из других источников мы знаем, что он одержал тринадцать (ΔIII) побед. Он умер до учреждения трагических состязаний в Ленее, так что его соревнования ограничивались городской Дионисией. Но Суидас сообщает, что, по некоторым данным, Эсхил одержал двадцать восемь побед. Возможно, большее число не следует отвергать как бесполезное, а рассматривать как включающее победы, которые, как говорят, пьесы Эсхила одержали после его смерти в состязании на обоих праздниках с произведениями живых трагиков. Софоклу надпись приписывает восемнадцать (ΔΓIII) побед на Дионисиях, и именно это число приводит большинство авторитетов. Но Суидас, который регулярно фиксирует совокупность побед на обоих праздниках, приписывает ему двадцать четыре победы. Следовательно, Софокл должен был шесть раз победить на Ленее. Имя Еврипида не встречается ни в одной из сохранившихся частей "Списка победителей". Обычно утверждается, что он одержал пять побед, но некоторые известия сообщают о пятнадцати. Возможно, мы должны понимать, что он одержал десять ленейских побед. Таким образом, сравнительное отсутствие успеха при его жизни разительно контрастирует с его популярностью впоследствии.

Рис. *77a*.- Фрагмент списка афинских победителей

См. с. 324, n. 2

	[. . . . . .]ασ[—]	
	[Καρκί]νος ΔΙ	
10 —	[’Αστ]υδάμας ΓΙΙ [—?]	
[Αἰ]σχύ[λος —]	[Θεο]δέκτας ΓΙΙ	
[Εὐ]έτης Ι	[’Αφα]ρεύς ΙΙ	
[Πο]λυφράσμ[ων —]	[. . . . ω]ν ΙΙ	Α ι
[Νόθ]ιππος Ι	. . . . .	Φρ-
15 [Σοφ]οκλῆς ΔΓΙΙΙ	. . . . . ΙΙ	‘Ομ-
[. . . .] τος ΙΙ[—?]		Δ ι
[’Αριστι]ας [—]		Ξ-

Рис. *77b*.- Транскрипция и реставрация Вильгельмом двух фрагментов списка афинских победителей.

См. с. 324, n. 2

[.....]ασ [-]

[Καρκί]νος ΔΙ

10	-	[Ἀστ]υδάμας ΓΙΙ [-?]	
	[Αἰ]σχύ [λος -]	[Θεο]δέκτας ΓΙΙ	
	[Εὐ]έτης Ι	[Ἀφα]ρεύς ΙΙ	
	[Πο]λυφράσμ [ων -]	[....ω]ν ΙΙ	Αι
	[Νόθ]ιππος Ι	.....	Φρ-
15	[Σοφ]οκλῆς ΔΓΙΙΙ	..... ΙΙ	Ὦμ-
	[....]τος ΙΙ [-?]		ΔΙ
	[Ἀριστι]ας [-]		Ξ-

Д-р Райш выдвинул гениальную и правдоподобную теорию относительно размещения "Дидаскалий" и "Списков победителей" (см. *указ. соч.*, с. 302 и далее). Он считает, что эти каталоги были подготовлены для мастера состязаний (агонотета, см. выше, с. 271) к 278 году до н. э., который также возвел специальное сооружение в предместье Диониса Элевтерия для их приема. Посвятительная надпись сохранилась, но, к сожалению, имя агонотета выбито. Он предполагает, что это здание было шестиугольным, с тремя сторонами сплошной стены и тремя другими, оставленными открытыми. Такое расположение было призвано обеспечить максимальное количество света для чтения надписей внутри здания. На левой стене, при входе через главный вход, были вырезаны трагические Дидаскалии Дионисия. На архитраве вверху был список победителей трагических поэтов на этом празднике, а на архитраве над прилегающей (открытой) стороной справа - список победителей трагических актеров. На следующей стене справа находились комические дидаскалии Дионисия, а на архитраве над этой стороной и примыкающей (открытой) - списки победителей комических поэтов и актеров, одержавших победы на этом празднике. На третьей стене находились как комические, так и трагические дидаскалии Ленея. На архитраве над этой стеной находились списки победителей комических поэтов и актеров на Ленее, а на архитраве над шестой (открытой) стороной - списки трагических поэтов и актеров того же фестиваля. Реконструкция доктора Райша может быть неверной в некоторых незначительных деталях, но, безусловно, должна быть принята в принципе.

Один вопрос, связанный со всеми этими надписями, был предметом острой полемики между учеными, и конец ее еще не наступил. Проблема слишком сложна, чтобы обсуждать ее здесь по существу, но общую картину можно обрисовать. Когда поэт не выступал в качестве собственного дидаскала, а представлял свою пьесу через кого-то другого, фигурировало ли в записях имя дидаскала или поэта? По некоторым пунктам можно достичь общего согласия. Например, когда поэт подавал заявку на участие в хоре от своего имени, но умирал до начала фестиваля, и кто-то другой принимал на себя обязанности дидаскала, похоже, во все времена старались указать первоначального дидаскала. Кроме того, в случаях преднамеренного обмана, например, когда человек, не обладающий драматическими способностями, заручался согласием драматурга выдать произведение последнего за свое и подавал заявку на хор как на свою пьесу, в записях, естественно, фигурировало только имя псевдоавтора. Остается решающий случай: когда драматург, желая избавиться от забот по управлению сценой, поручает дидаскалу попросить хор и взять на себя ответственность за постановку. Этот вопрос становится важным в связи с Аристофаном и правильным восстановлением списков победителей для комических поэтов на городских Дионисиях и Ленеях.

Когда Аристофан написал свою первую пьесу *"Банкитеры"*, молодость, неопытность, неуверенность или какие-то другие мотивы, по которым он хотел избежать ответственности

за постановку своей пьесы, заставили его доверить ее Каллистрату для постановки на Ленее в 427 году до н. э. Тот же процесс повторился на Городских Дионисиях 426 года до н. э. и на Ленее 425 года до н. э., когда Каллистрат представил *"Вавилонян"* и *"Ахарнян"* Аристофана соответственно. Первая пьеса, очевидно, не имела успеха, но вторая была удостоена первого приза. На Ленее 424 г. до н. э. Аристофан имел такой же успех с *"Рыцарями"*, которые, однако, были поставлены от его *собственного имени*. В ст. 512 и далее этой пьесы хор рассказывает, что многие афиняне подходили к поэту и выражали удивление тем, что он незадолго до этого попросил поставить хор от своего имени. Из этого отрывка следует, что подлинное авторство ранних пьес Аристофана было известно широкой публике, и становится ясно, что ранее он не создавал пьес от своего имени. Поэтому если он и одержал победу в Городе в этот период, то комедия, с которой он ее одержал, должна была быть поставлена от чужого имени. Таким образом, самая ранняя городская Дионисия, на которой он мог поставить пьесу от своего имени, была в 424 году до н. э., то есть на два месяца позже, чем у *рыцарей*. Теперь в Списке победителей для комических поэтов на Городских Дионисиях (рис. 78), [378] буквы Ἀρι появляются в седьмой строке второго столбца. Следует ли здесь восстановить имя Аристофана или Аристомена?

Мы знаем, что Эвполис, чье имя стоит ниже в списке, одержал победу на городской дионисии в 421 году до н. э., а Гермипп и Кратин добились успеха на городском празднике в 422 и 423 годах до н. э., соответственно. Таким образом, городские Дионисии 424 года до н. э. остаются для какого-то неизвестного победителя, которым мог быть Аристофан, поставивший пьесу от своего имени. Но, с другой стороны, эти победы Гермиппа и Кратина были, конечно, не первыми, и возможно, что победа Эвполиса в 421 году до н. э. также не была первой. Если кто-то из этих людей действительно был победителем города в 424 году до н. э., имя Аристофана можно прочитать в этом месте на камне, только если предположить, что он одержал победу в городе в какой-то момент до *рыцарей* и, следовательно, с пьесой, которая была поставлена другим. Если эта гипотеза верна, то автоматически устанавливается, что в этот период победы приписывались настоящему поэту, а не его дидаскалу. Однако аргумент здесь ни в коем случае не является убедительным, и большинство авторитетов вслед за доктором Вильгельмом восстанавливают имя Аристомена, другого поэта, принадлежавшего к тому же общему периоду.

[Ἀστικαὶ ποητῶν]	[Τηλεκλεί]δης III	Νικοφῶ[ν —]
[κωμικῶν]	[. . . . . .]ς I	Θεόπομπ[ος —]
[Χιωνίδης —]	—	Κη]φισό[δοτος —]
—	—	. . .]ι[ππος ? —]
5 — I	Φερ[εκράτης —]	—
[. . . . . .]ς I	Ἕρμ[ιππος —]	—
—	Ἀρι[στομένης —]	—
[Μάγνη]ς Δ I	Εὔ[πολις —]	—
[. . . . . o]ς I	Κα[λλίστρατος —]	—
10 [Ἀλκιμέ]νη[ς] I	Φρύ[νιχος —]	—
[. . . . . .]ς I	Ἀμ[ειψίας —]	—
[Εὐφρόν]ιος I	Πλά[των —]	—
[Ἔκφαν]τίδης IIII	Φιλ[ωνίδης —]	—
[Κρατῖ]νος ΓI	Λύκ[ις —]	—
15 [Διοπ]είθης II	Λεύ[κων —]	—
[Κρά]της III		
[Καλλία]ς II		

Рис. 78.- Транскрипция и восстановление четырех фрагментов списка афинских победителей, выполненные Вильгельмом.

См. с. 327, n. 1

	[Ἀστικαὶ ποητῶν]	[Τηλεκλεί]δης III	Νικοφῶ [ν -]
	[κωμικῶν]	[.....]ς I	Θεόπομπ [ος -]
	[Χιωνίδης -]	-	Κη]φισό [δοτος -]
	-	-	...]ι [ππος? -]
5	- I	Φερ [εκράτης -]	-
	[.....]ς I	Ἕρμ [ιππος -]	-
	-	Ἀρι [στομένης -]	-
	[Μάγνη]ς ΔI	Εὔ [πολις -]	-
	[.....o]ς I	Κα [λλίστρατος -]	-
10	[Ἀλκιμέ]νη [ς] I	Φρύ [νιχος -]	-
	[.....]ς I	Ἀμ [ειψίας -]	-
	[Εὐφρόν]ιος I	Πλά [των -]	-
	[Ἔκφαν]τίδης IIII	Φιλ [ωνίδης -]	-
	[Κρατῖνος] ΓI	Λύκ [ις -]	-
15	[Διοπ]είθης II	Λεύ [κων -]	-
	[Κρά]της III		
	[Καλλία]ς II		

Та же проблема возникает в связи с комическим Списком победителей для Ленеи (рис. 79). [379] Здесь имя Аристофана, несомненно, должно быть восстановлено где-то в лакуне под именем Эвполиса в первой колонке. Но стоит ли его имя в позиции, соответствующей его собственной победе в 424 году до н. э., или в позиции, соответствующей его победе через посредство Каллистрата в предыдущем году, или (говоря иначе) имя Каллистрата должно быть восстановлено впереди имени самого Аристофана из-за его победы в 425 году до н. э., - это вопросы, которые пока не могут дать категорических ответов. Недостаток места не позволит продолжить обсуждение этого вопроса, и я должен завершить его кратким изложением выводов доктора Яхмана. Его рассуждения не только являются новейшими, но и учитывают некоторые факторы, которые ранее игнорировались. Он указывает на то, что записи архонтов, *"Дидаскалии"* Аристотеля и различные типы надписей должны быть резко разграничены и что первые из них являются конечным источником всех остальных. Архонты, конечно, вели свои записи, не думая о последующих литературных изысканиях, но главным образом для того, чтобы иметь определенный список людей, которых они должны были считать ответственными за различные события в рамках своих программ. Естественно, они не были заинтересованы в нынешних или последующих обвинениях в плагиате, притворном авторстве и т. д. Яхман утверждает, что примерно до 380 года до н. э. архонты вписывали только имя дидаскала, но после этой даты они записывали имена и дидаскала, и поэта, если они различались. Он полагает, что это изменение было вызвано законом, необходимость которого была вызвана растущей практикой поручения пьес людям, которые не были их авторами, и последующим разграничением функций между поэтами и дидаскалами. По мнению Яхмана, та же ситуация, вероятно, имела место и в *"Дидаскалиях"* Аристотеля; но в списках Победителей и в надписных "Дидаскалиях" до 380 г. до н. э. перечислены только дидаскалы, а после этой даты - только поэты. В "Фастах", напротив, только дидаскалы, как показывает использование глагола ἐδίδασκε, появлялись в любое время.

[Ληναικ]α[ὶ ποη]τῶν	Πο[. . . . .] I	Φίλι[ππος Γ?]II	—
[κωμικ]ῶν	Με[ταγένη]ς II	Χόρη[γος —]	Διο[νύσι]ος I
[Ξ]ενόφιλος I	Θέο[πομπ]ος II	Ἀναξα[νδρί]δης III	Κλέ[αρχ]ος [I.]
[Τ]ηλεκλείδης Γ	Πολ[ύζηλο]ς IIII	Φιλέτα[ιρο]ς II	Ἀθηνοκλῆς[
5 Ἀριστομένης II	Νικοφ[ῶν —]	Εὔβουλος ΓI	Πυρ[ήν?] I
Κρατῖνος III	Ἀπο[λλοφάνη]ς I	Ἔφιππος I[.?]	Ἀλκήνωρ I
Φερεκράτης II	Ἀμ[ειψίας —]	[Ἀ]ντιφάν[ης] ΓIII	Τιμοκλῆς I
Ἕρμιππος IIII	Ν[ικοχάρης —]	[Μ]νησίμ[αχος] I	Προκλείδης I
Φρύνιχος II	Ξενο[φ]ῶν I	Ναυ[σικράτ]ης III	Μ[έν]ανδρος I[—
10 Μυρτίλος I	Φιλύλλιος I	Εὐφάνη[ς —]	Φ[ι]λήμων III
[Εὔ]πολις III	Φιλόνικος I	Ἄλεξις II [—]	Ἀπολλόδωρο[ς—]
—	[. . . . . .]ς I	[Ἀρ]ιστ[οφῶν —]	Δίφιλος III
—	[Κηφισόδοτος I	—	Φιλιππίδης II[—
—	—	—	Νικόστρατος [—
15 —	—	—	Καλλιάδης I
—	—	—	Ἀμεινίας I
—	—	[Ἀσκληπιό?δω]ρος I	' ' '

Рис. 79. Транскрипция и восстановление Вильгельмом пяти фрагментов списка афинских победителей.

См. с. 328, n. 1

[Ληναικ]α [ὶ ποη]τῶν	Πο [.....] I	Φίλι [ππος Γ?]II	-
[κωμικ]ῶν	Με [ταγένη]ς II	Χόρη [γος -]	Διο [νύσι]ος I

	[Ξ]ενόφιλος I	Θεό [πομπ]ος II	Ἄναξα [νδρί]δης III	Κλέ [αρχ]ος [I.]	
	[Τ]ηλεκλείδης Γ	Πολ [ύζηλο]ς IIIII	Φιλέτα [ιρο]ς II	Ἀθηνοκλῆς [	
5	Ἀριστομένης II	Νικοφ [ῶν -]	Εὔβουλος ΓI	Πυρ [ήν?] I	5
	Κρατῖνος III	Ἄπο [λλοφάνη]ς I	Ἔφιππος I [.?]	Ἀλκήνωρ I	
	Φερεκράτης II	Ἄμ [ειψίας -]	[Ἀ]ντιφάν [ης] ΓIII	Τιμοκλῆς I	
	Ἕρμιππος IIII	Ν [ικοχάρης -]	[Μ]νησίμ [αχος] I	Προκλείδης I	
	Φρύνιχος II	Ξενο [φ]ῶν I	Ναυ [σικράτ]ης III	Μ [έν]ανδρος I [-	
10	Μυρτίλος I	Φιλύλλιος I	Εὐφάνη [ς -]	Φ [ι]λήμων III	10
	[Εὔ]πολις III	Φιλόνικος I	Ἄλεξις II [-]	Ἀπολλόδωρο [ς-]	
	-	[.....]ς I	[Ἀρ]ιστ [οφῶν -]	Δίφιλος III	
	-	[Κηφισόδοτος I	-	Φιλιππίδης II [-	
	-	-	-	Νικόστρατος [-	
15	-	-	-	Καλλιάδης I	15
	-	-	-	Ἀμεινίας I	
	-	-	[Ἀσκληπιό?δω]ρος I	'''''	

Помимо некоторых других надписей, менее важных, чем те, о которых уже шла речь, *"Дидаскалии"* Аристотеля прямо или косвенно послужили источником для нескольких трактатов, сборников классифицированных данных, каталогов и т. д., посвященных различным этапам греческой театральной истории и составленных такими людьми, как Дикеарх, Каллимах и Аристофан Византийский. В заключение я расскажу об одном из них. Я имею в виду систему нумерации, которая применялась к античным пьесам. Так, согласно древней гипотезе (аргументу) к *"Антигоне"* Софокла, драма "считалась тридцать второй" (λέλεκται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον), а первая гипотеза к *"Птицам"* Аристофана заявляет, что эта комедия "тридцать пятая" (ἔστι δὲ λέ). Прежде чем продолжить, лучше сказать, что последнее число необъяснимо ни по какой теории, а замена Диндорфом ιέ на λέ ("пятнадцать" на "тридцать пять") является удовлетворительным и убедительным исправлением. С публикацией Ватиканской гипотезы к *"Алкестису"* Еврипида в 1834 году стало известно третье число: τὸ δρᾶμα ἐποιήθη ι̅ζ̅ ("драма была сделана семнадцатой"). Однако наиболее значительная цифра была опубликована в *папирусах Оксиринха* в 1904 году. Здесь в верхней части последней колонки гипотезы к утраченному *"Дионисалександру"* Кратина стоял следующий заголовок, несомненно, повторенный из начала гипотезы, которая теперь утрачена:

Διονυσ [αλέξανδρος].	"Дионисалександрос
η̅	Восьмой
κρατ [ινου]	Кратина".

Наконец, одна из фрагментарных гипотез к двум пьесам Менандра, опубликованная *в Оксиринхских папирусах* 1914 года, начинается следующим образом : "*Имбрийцы*", начинающаяся словами "Как долго, Демеас, мой добрый человек, я... тебя...". Это он написал в архонтство Никокла, будучи его [7-]й пьесой (ταύτην [ἔγρα]ψεν ἐπὶ Νικοκλέο [υς...]την καὶ ἑβδομηκοστ [ήν]), и он отдал ее для постановки в Дионисии; но из-за тирана Лахареса праздник не был отпразднован. Впоследствии ее поставил афинянин Каллипп". Это число частично неразборчиво, но относится к семидесятым годам, возможно, к

семьдесят первому, семьдесят третьему, семьдесят шестому или семьдесят девятому, возможно, к семьдесят четвертому или семьдесят пятому.

Интерпретация этих цифр пострадала от того, что они стали известны не одновременно, а также от того, что в большинстве случаев объяснения выдвигались редакторами, которые довольствовались тем, что предлагали наиболее правдоподобную интерпретацию конкретной цифры, не принимая во внимание другие. Из множества предложенных вариантов я ограничусь двумя: хронологическим и алфавитным. Первая интерпретация является самой старой и подтверждается тем фактом, что комедии Теренция не только расположены в наших рукописях в хронологическом порядке, но и снабжены цифрами на этой основе в дидаскалических примечаниях, которые прилагаются к этим латинским пьесам. Эти цифры, конечно, позволят отнести эту систему только к римлянам и примерно ко времени Варро в I веке до н. э. Но поскольку речи Эсхина расположены по тому же принципу, не может быть сомнений, что александрийские греки были с ней знакомы. Хронологическая интерпретация, однако, вызывает три возражения: (1) Невозможно, чтобы *"Птицы"* Аристофана были тридцать пятыми в хронологической последовательности его пьес. Это препятствие можно обойти, приняв поправку Диндорфа. (2) Числа *"Антигоны"* и *"Алкестиды"* несколько меньше, чем можно было бы ожидать, поскольку они, по-видимому, относят слишком мало пьес к ранним годам деятельности Софокла и Еврипида в качестве драматургов. Это не является серьезным возражением, но должно быть принято во внимание. (3) *"Алкестида"* заняла место сатирической драмы и поэтому стоит четвертой в своей группе . Следовательно, ее число должно быть кратным четырем, а число семнадцать не удовлетворяет этому требованию и не соответствует тетралогической системе, использовавшейся в Дионисии в этот период.

Эти трудности не являются непреодолимыми, но сначала я хочу обратиться к другой интерпретации, которая пользуется большой популярностью. Нет никаких сомнений в том, что греки были знакомы с алфавитным расположением титулов, причем очень рано. Например, аргументы Оксиринха к пьесам Менандра, похоже, были расположены в соответствии с этим принципом. Возражение, что нет смысла записывать цифры, полученные из алфавитной системы, по той причине, что по начальным буквам пьесы так же легко обратиться к ней, как и по ее номеру, несостоятельно, поскольку в алфавитных списках греки игнорировали все буквы, кроме первой. Например, пятнадцать из сохранившихся названий пьес Еврипида начинаются с альфы, и не было никакого априорного способа узнать, какое из пятнадцати доступных мест займет *"Альцестис"* (рис. 80). [380] Поэтому необходимо непредвзято рассмотреть алфавитное объяснение, и, к счастью, теперь можно прийти к неопровержимому выводу. Цифры никогда не поддавались такому толкованию, но окончательный *переворот* был сделан недавним открытием цифр для *имбрийцев* Менандра. Считается, что Менандр написал от ста пяти до ста девяти произведений, но сейчас известно только восемьдесят шесть названий. Пятьдесят одно из них, однако, имеет начальные буквы, которые идут после йоты в греческом алфавите. Теперь наименьшее восстановление, возможное для числительного Менандра, - семьдесят один, а семьдесят один плюс пятьдесят один - сто двадцать два, что на тринадцать больше самого большого числа, зафиксированного любым авторитетом как совокупность произведений Менандра. Поэтому алфавитное объяснение должно быть отвергнуто.

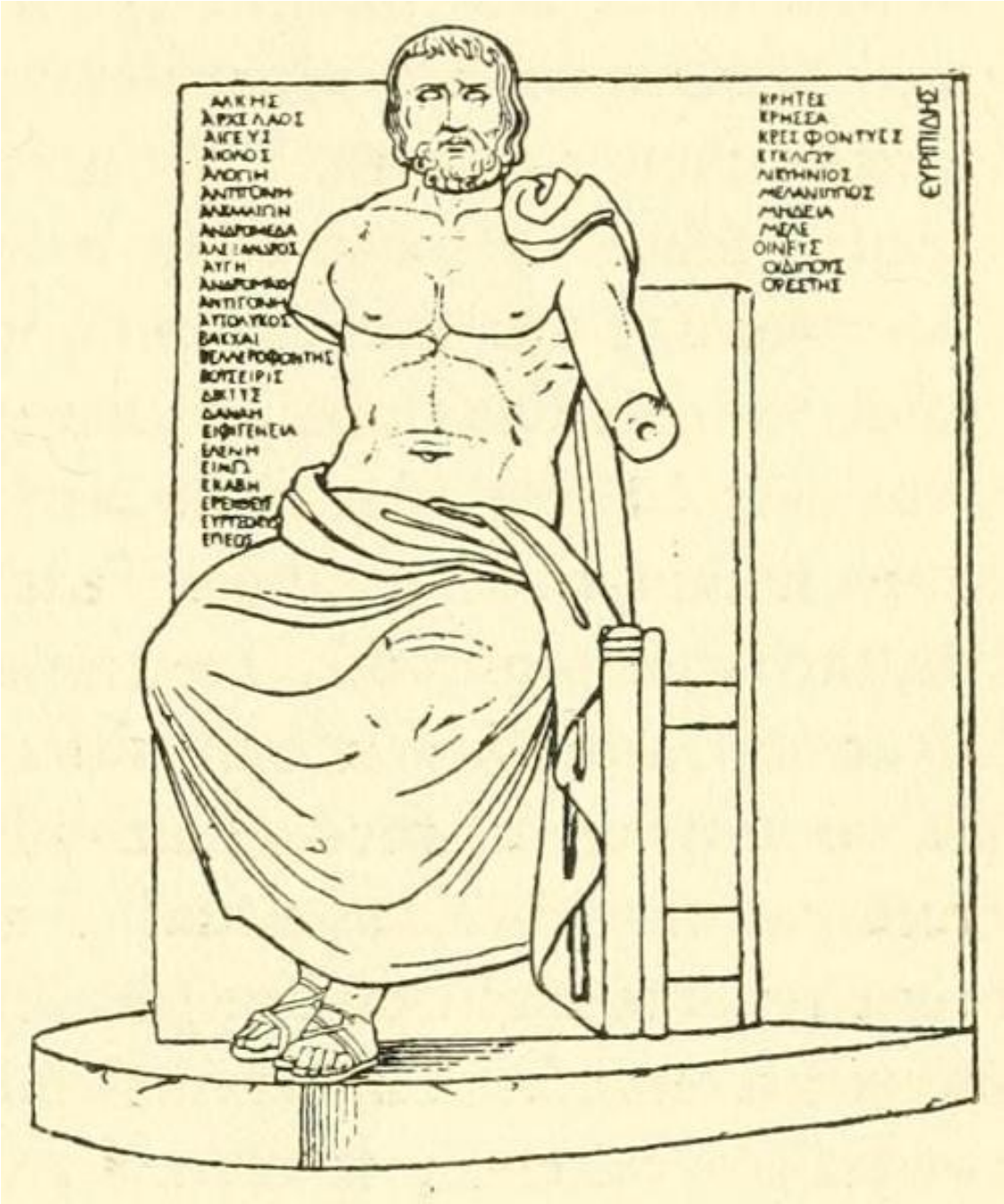

Рис. 80. Статуя Еврипида на вилле Альбани в Лувре с началом алфавитного списка его пьес.

См. с. 332, н. 1

Теперь мы можем вернуться к хронологической интерпретации, и сначала отметим свет, который бросает на ситуацию число *Дионисалександра* . Важно, что это число не включено в гипотезу, а стоит в верхней части последней колонки и, несомненно, появилось также в начале гипотезы (ныне утраченной). По моему мнению, это была первоначальная форма такого уведомления и показывает, почему в более полной форме заявления, встречающейся в других местах, в каждом случае используется другой глагол -λέλεκται, ἔστι, ἐποιήθη и ἔγραψεν. Когда Аристофан Византийский или тот, кто был ответственен за изменение, перенес эти элементы из заголовка и сделал их неотъемлемой частью гипотезы, не найдя глагола в первоначальном варианте и оказавшись перед необходимостью использовать его теперь, он не счел необходимым перефразировать информацию всегда одинаково, но, как это естественно, использовал то одно выражение, то другое. Если верно, что

первоначальная функция цифр была такой, какой мы находим ее в гипотезе Кратина, то возможно только одно объяснение - это было приспособление для удобства какой-то библиотеки, возможно, александрийской. Если это так, то каждая пьеса в коллекции имела бы свой номер, и эти номера шли бы последовательно для каждого автора. Другими словами, если бы какая-либо пьеса не сохранилась в библиотеке, этот факт не был бы отмечен незанятым номером, оставленным в качестве пробела в перечислении. Конечно, можно предположить, что основа расположения была чисто произвольной и даже менялась в зависимости от автора, и на самом деле среди последних авторитетов прослеживается отчетливая тенденция к принятию такого пессимистического заключения. Но более вероятно, пока не будет доказано обратное, что использовалась какая-то рациональная система (алфавитная, хронологическая и т. д.), и использовалась последовательно.

Теперь остается мало места для сомнений в том, какая система была выбрана на самом деле, если заметить, что приведенное выше изложение назначения и использования цифр устраняет два из трех возражений против хронологической интерпретации. Еврипид создал свою первую пьесу в 455 году до н. э. и умер в 406 году до н. э. Считается, что он написал девяносто две пьесы, или в среднем по одной и четыре пятых в год. Если *"Алькестида"* была его семнадцатым произведением, то с 455 до 438 до н. э., когда была поставлена *"Алькестида"*, он должен был писать менее одной пьесы в год, а после этого - две с половиной пьесы в год. Верно, что карьера Еврипида развивалась медленно и что многие из его поздних работ отличаются поспешностью и небрежностью исполнения. Но это несоответствие слишком велико, даже если не принимать во внимание возражение, что *ex hypothesi* цифра *"Альцестиса"* должна быть кратна четырем. Если же предположить, что номер получили только те пьесы, которые сохранились, ситуация сразу проясняется. Нам сообщают, что сохранилось семьдесят восемь произведений Еврипида (из них четыре поддельные). Это подтверждается тем, что сейчас известно семьдесят два его названия, поскольку количество сохранившихся названий, как правило, точно соответствует количеству пьес автора, которые были известны древним. Если, таким образом, *"Алькестида"* была семнадцатой среди семидесяти восьми произведений, выходивших под именем Еврипида в древности, и если она сохранила то же относительное положение, что и в полном списке, то она должна была быть примерно двадцатой пьесой, которую он выпустил. Это число, кратное четырем, подходило бы для последней пьесы тетралогии и имело бы то преимущество, что несколько уменьшало бы диспропорцию между ранней и поздней деятельностью поэта. Более того, поскольку ранние пьесы драматурга чаще теряются, чем поздние, можно предположить, что *"Алкестида"* могла быть двадцать четвертой или даже двадцать восьмой в полном списке (хронологическом) его сочинений. Дело в том, что назначение цифр, выводимое из примера *с Дионисалександром*, способно снять все возражения против хронологической интерпретации числительного *"Алкестис"*.

Аналогично, Софокл, как говорят, написал сто двадцать три пьесы, и его карьера длилась примерно с 468 до 406 до н. э., что дает в среднем около двух пьес в год. Поскольку *"Антигона"* была поставлена, вероятно, в 441 году до н. э. и имеет цифру тридцать два, то при немодифицированной хронологической интерпретации средняя продолжительность пьес в год составит одну и одну седьмую для раннего периода Софокла и две и три седьмых для позднего. Но сейчас мы располагаем фрагментами более чем ста софокловских пьес; и если бы *"Антигона"* была тридцать второй среди них и сохранила то же относительное положение, что и вначале, она была бы примерно тридцать седьмой пьесой, которую написал Софокл. Конечно, это всего лишь приблизительная оценка, но опять же это решение имеет то достоинство, что относит несколько большее число пьес к ранним годам

поэта и уменьшает, в этой степени, единственное возражение против хронологической интерпретации этого числительного.

Первая комедия Аристофана была создана в 427 году до н. э., а последняя - не позднее 388 года до н. э. Ему приписывают сорок четыре пьесы, четыре из которых считаются поддельными. По-видимому, все его произведения были известны древним. *Птицы"* были поставлены на городском празднике Дионисии в 414 году до н. э. на четырнадцатом году его деятельности как драматурга. Поэтому нет никаких априорных причин отказываться считать, что это была пятнадцатая пьеса Аристофана. Не возникает препятствий и с точки зрения хронологии пьес, насколько они могут быть датированы. С другой стороны, традиционное число тридцать пять необъяснимо ни при какой логической системе перечисления, а замена Диндорфа палеографически проста. Поэтому мы должны принять замену и хронологическую интерпретацию.

Карьера Кратина началась около 452 года до н. э. и завершилась в 423 году до н. э. или вскоре после этого. Большинство ученых полагают, что его *"Дионисалександрос" был издан* в 430 или 429 году до н. э., хотя я сам поначалу склонялся к более ранней дате. Считается, что он написал двадцать одну пьесу. Однако Мейнеке и Кок в своих изданиях греческих комических фрагментов приняли для него двадцать шесть названий . Вероятно, несколько из этих названий должны быть отклонены как поддельные или перенесены на более молодого Кратина, но также возможно, что Кратин был гораздо более продуктивным, чем принято считать, и что двадцать одна - это число его сохранившихся произведений в александрийские времена, а не все, что он сочинил. Поскольку обычай публиковать комедии, по-видимому, появился только в начале карьеры Кратина (см. с. 55, выше), неудивительно, что многие его пьесы, особенно ранние, были утеряны. Во всяком случае, в хронологическом ряду из двадцати одной комедии, независимо от того, была ли это вся или только сохранившаяся часть творчества Кратина, *"Дионисалександрос"* может быть восьмой. Эти выводы приемлемы для профессора Р. Х. Таннера, который вскоре опубликует диссертацию, посвященную хронологии пьес Кратина, и чьи результаты по обсуждаемому вопросу он любезно разрешил мне кратко изложить здесь. Он вслед за Круазе относит *"Дионисалександроса"* к "Ленее" 430 года до н. э.; шесть пьес он определенно датирует до *"Дионисалександроса"*, а седьмую - несколько менее позитивно. В тринадцати оставшихся он не нашел ничего, что указывало бы на дату до 430 года до н. э. Некоторые из них, несомненно, относятся к периоду после 430 года до н. э. Как видно, эти выводы полностью согласуются с моей интерпретацией цифры.

Хронология жизни Менандра не свободна от неопределенностей, но они не оказывают серьезного влияния на настоящее обсуждение. Его первая пьеса была поставлена, возможно, уже в 324 году до н. э., а смерть, вероятно, произошла в 292/1 году до н. э. За эти тридцать три или тридцать четыре года он написал около ста девяти пьес, или чуть больше трех в год. Никокл был архонтом в 302/1 г. до н. э. Если, таким образом, гипотеза верна, приписывая *имбрийцев* архонству этого человека, то число семьдесят один (наименьшее восстановление, которое возможно) или семьдесят девять (наибольшее возможное) будет почти идеально соответствовать требованиям случая. Сейчас известно восемьдесят шесть менандрийских титулов , и маловероятно, что многие из его пьес были утеряны в александрийские времена.

Таким образом, мы можем подвести итог предыдущему обсуждению следующим образом: Если вслед за Диндорфом читать ιέ вместо λέ в гипотезе к *"Птицам"* Аристофана, то цифры могут быть истолкованы единообразно; они были библиотечным приемом и присваивались пьесам, представленным в каком-то собрании, скорее всего, александрийском, в

соответствии с датами их премьер. Нет нужды говорить, что при установлении хронологической последовательности пьес, находящихся в их распоряжении, библиотечные власти опирались на *"Дидаскалии"* Аристотеля или другие справочники, основанные на них.

ФУТБОЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

[1] Ср. Hermann Deckinger, *Die Darstellung der persönlichen Motive bei Aischylos und Sophokles* (1911), p. 1.

[2] Ср. Аристотель *Поэтика 1449a8*. Другие отрывки, цитируемые в этом параграфе, - там же, *1449b33* и *1450a10*, *1450b17-21*, *1453b1-3*, *1462a12* и *1462a14-17*.

[3] См. его статью "Драматическая критика и театр" в *Creative Criticism*, p. 56 (1917).

[4] Ср. *Риторика* Аристотеля *1403b33* (перевод Джебба). Это утверждение следует интерпретировать в свете стр. 190 и далее, ниже.

[5] Ср. *указ. соч*. с. 56. Курсив мой.

[6] Ср. Clayton Hamilton, *The Theory of the Theatre* (1910), p. 3; и J. B. Matthews, *North American Review*, CLXXXVII (1908), 213 f.: "Они считают, что драматический театр имеет сейчас, имел в прошлом и должен всегда иметь монополию на драматическую форму. Они не могут признать законность пьесы, которая не предназначена для того, чтобы быть сыгранной. Они знают, что великий драматург каждого периода расцвета драмы всегда планировал свои пьесы для постановки в театре своего времени, актерами своего времени и перед зрителями своего времени"; и *The Independent*, LXVIII (1910), 187: "Другими словами, литературное качество - это то, что может быть добавлено к драме, но что не является существенным для ее ценности как пьесы в театре".

[7] Ср. *Беседы с Эккерманом*, 28 марта 1827 года (перевод Оксенфорда).

[8] Ср. *The Inn of Tranquillity* (1912), p. 277.

[9] Ср. *Classical Philology*, IX (1914), 96.

[10] Ср. *Еврипид и его эпоха* (1913), с. 89. См. ниже, с. 217.

[11] Ср. *Театр идей* (1915), стр. 9 и далее (авторское право предоставлено компанией George H. Doran Company).

[12] Ср. Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel* (1826); Furtwängler, "Der Satyr aus Pergamon," *Berliner Winckelmannsfest Programm*, XL (1880); U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie* [том I его издания *"Геракла"* Еврипида (1889)], pp. 43 ff. и *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XXIX (1912), 464 ff.; Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altherthum* (1896); G. Körte, "Satyrn und Böcke", в *Пролегоменах* Бете, стр. 339 и далее; Wernicke, "Bockschöre und Satyrdrama", *Hermes*, XXXII (1897), 290 и далее; Schmid, *Zur Geschichte des gr. Dithyrambus* (1901); Reisch, "Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie", в *Festschrift Theodor Gomperz* (1902), стр. 451 и далее; Crusius, *s.v.* "Dithyrambos", в Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, V, 1203 и далее (1903); Dieterich, "Die Entstehung der Tragödie," *Archiv für Religionswissenschaft*, XI (1908), 163 и далее. [Kleine Schriften, pp. 414 ff.]; Farnell, *Cults of the*

Greek States, V, 85 ff, и особенно pp. 224 и далее (1909), и "Мегала Дионисия и происхождение трагедии", *Journal of Hellenic Studies*, XXIX (1909), xlvii; Ridgeway, *The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians* (1910), и *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in Special Reference to the Origin of Greek Tragedy* (1915), рецензия Фликингера в *Classical Weekly*, XI (1918), 107 и далее.; Nilsson, "Der Ursprung der Tragödie," *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XXVII (1911), 609 ff. и 673 ff.; Jane Harrison, *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion* (1912); Murray, "The Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy," in Miss Harrison's *Themis*, pp. 341 и далее; Flickinger, "Tragedy and Satyric Drama," *Classical Philology*, VIII (1913), 261 и далее; и Cook, *Zeus, a Study in Ancient Religion*, I (1914), 665 и далее и 695 и далее.

[13] Ср. Lawson, *Annual of British School at Athens*, VI (1900), 125 ff.; Dawkins, ibid., XI (1905), 72 ff.; и Wace, ibid., XVI (1910), 232 ff.

[14] Ср. Suidas, *s.v.* "Phrynichus".

[15] Ср. *Euripides the Rationalist*, p. 243.

[16] Cf. von Wilamowitz, *Neue Jahrbücher f. kl. Altertum*, XXIX (1912), 474, и Cook, *Zeus*, I, xiii f.

[17] Ср. его *"Аристотель об искусстве поэзии"*, p. 135. Это мнение подтверждается тем, что такие важные люди, как Феспис и Фриних, не упоминаются в *"Поэтике"*.

[18] Ср. *Поэтика 1449a9-11*: γενομένη <δ'> ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστική, ... καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

[19] Ср. *Законы* 700 B: καὶ ἄλλο (sc. εἶ δος ᾠδῆς) Διονύσου γένεσις, οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος.

[20] Ср. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*[4], II, 404, fr. 77:

ὡς Διονύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος

οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

[21] Ср. ibid., III, 559, fr. 1, vs. 16.

[22] Ср. *Olymp.* XIII, 18 f.:

ταὶ Διονύσου πόθεν ἐξέφανεν

σὺν βοηλάτᾳ χάριτες διθυράμβῳ

Βοηλάτᾳ обычно объясняют ссылкой на приз за вола, ср. схол. Plato, *Republic*, 394C: εὑρεθῆναι μὲν τὸν διθύραμβον ἐν Κορίνθῳ ὑπὸ Ἀρίονός φασι. τῶν δὲ ποιητῶν τῷ μὲν πρώτῳ βοῦς ἔπαθλον ἦν, τῷ δὲ δευτέρῳ ἀμφορεύς, τῷ δὲ τρίτῳ τράγος, ὃν τρυγὶ κεχρισμένον ἀπῆγον. Однако Керн, Крузиус и Риджуэй относят его к практике аркадской общины, кинетов, о которых Павсаний (viii. 19. 1) говорит следующее: "Что же касается вещей, наиболее достойных упоминания, то там есть святилище Диониса, и в зимнее время они отмечают праздник, на котором люди, помазавшие себя маслом, поднимают быка из стада, какого бы бог ни вздумал поднять, и несут его в святилище. Таков был их способ жертвоприношения". Ср. Pauly-Wissowa, V, 1041 и 1206, и *Origin of Tragedy*, p. 6.

[23] Ср. Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, p. 115, fr. 132;

οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ' ὕδωρ πίῃς.

[24] Опубликовано Рабе в *Rheinisches Museum für Philologie*, LXIII (1908), 150.

[25] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля *1448b1*: καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ [sc. οἱ Δωριεῖς] μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. Ссылаясь на этот отрывок, фон Виламовиц говорит: "So viel wahr ist, dass δρᾶμα in der Tat ein Fremdwort ist; man redet im Kultus nur von δρώμενα"; cf. *op. cit.*, p. 467, n. 3.

[26] Ср. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks* (1896), p. 17, n. 1, и Pickard-Cambridge в *Classical Review*, XXVI (1912), 54. Возможно также, что речь идет об использовании Арионом нового родового термина (δράματα) для своих дифирамбов. Геродот мог считать само собой разумеющимся, что все знали, что это за новое название, и поэтому не упомянул его, оставив отрывок двусмысленным.

[27] Cf. Suidas, *s.v.* "Арион": λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὑρετὴς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι <κύκλιον> καὶ διθύραμβον ᾆσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ σατύρους εἰ σενεγκεῖ ν ἔμμετρα λέγοντας. Я не могу согласиться с Рейшем, *op. cit.*, p. 471, и Пикардом-Кембриджем, *op. cit.*, p. 54, в том, что это уведомление относится к трем отдельным видам представлений, а не к одному.

[28] См. с. 7, n. 4, выше.

[29] Ср. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 55.

[30] Ср. Suidas, *s.v.* "Thespis": Θέσπις Ἰκαρίου πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην- ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί.

[31] Ср. Suidas, *s.v.*, Photius, *s.v.*, и Apostolius xiii. 42: Ἐπιγένου τοῦ Σικυωνίου τραγῳδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο- ὅθεν ἡ παροιμία.

[32] Ср. *"Происхождение трагедии"*, с. 58.

[33] Около дюжины объяснений в дополнение к тем, которые обсуждаются в тексте, перечислены и подвергнуты критике в *Classical Philology*, VIII (1913), 269 и далее.

[34] Ср. Jacoby, *Das Marmor Parium*, p. 14: ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, ὃς ἐδίδαξη [δρ]ᾶ [μα ἐν ἄ]στ [ει καὶ ἆθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος, ἔτη HH [ΔΔ-], ἄρχοντος Ἀθ [ήνησι] .... ναιου τοῦ προτέρου.

[35] Ср. *указ. соч.*, p. 468: "An der Tatsache, dass in älterer Zeit dem Tragödenchor ein Bock als Preis (der als Opferthier und Opferschmaus dienen sollte), gegeben wurde, wie dem Dithyrambenchor zu gliechem Zwecke ein Stier, daran zu zweifeln ist kein Grund."

[36] Ср. *указ. соч.*, с. 59: "Поскольку от толкования τραγῳδία как "песни людей в козлиных костюмах" приходится отказаться, это слово может быть истолковано как "песня *вокруг*" или "*для* козла" - будь то жертва или приз".

[37] Ср. Eusebius' *Chronica*, Ol. 47, 2 (591-590 гг. до н. э.; армянская версия, Ol. 48, 1): τοῖ ς ἀγωνιζομένοις παρ' Ἕλλησι τράγος ἐδίδοτο, ἀφ' οὗ καὶ τραγικοὶ ἐκλήθησαν. Латинская версия Иеронима гласит: "His temporibus certantibus in agone (de voce *add.* R) tragus, id est hircus, in praemio dabatur. Unde aiunt tragoedos nuncupatos."

[38] Вопреки Геродоту, эти хоры были τραγικοί только после передачи, а не до - ничтожная ошибка.

[39] Конечно, можно утверждать, что козлы могли приноситься в жертву Адрасту и что τραγικός и τραγῳδός были, следовательно, более древними терминами, чем утверждается в тексте; это также объясняет, почему козел оставался в качестве приза после того, как собственно жертвоприношение было передано Меланиппу. Ср., однако, Farnell, *Cults of the Greek States*, V, 233 и примечание *d*.

[40] Ср. Платон *Минос* 321A: ἡ δὲ τραγῳδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴ ονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὑρήσεις ὂν τῆσδε τῆς πόλεως εὕρημα.

[41] Ср. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*[2] (1908), p. 568. Конечно, я не хочу отрицать, что имперсонация была впоследствии заимствована из истинной драмы различными обрядами, которые вначале ее не содержали. Такая ситуация, вероятно, сложилась в отношении Элевсинских мистерий в их более поздних формах.

Задолженность трагедии перед эпической поэзией по тематике, достоинству обращения и дикции, развитию сюжета, включая такие технические приемы, как узнавание (ἀναγνώρισις) и изменение ситуации (περιπέτεια), слишком хорошо установлена, чтобы требовать аргументации. Говорят, Эсхил заявлял, что его трагедии - это "нарезка из обильных пиров Гомера" (Athenaeus, p. 347E). Соответствующие отрывки из *"Поэтики"* Аристотеля были удобно собраны Throop, "Epic and Dramatic", *Washington University Studies*, V (1917), 1 ff.

[42] Ср. Плутарх *Солон* xxix. Если Феспис обращался с традиционными мифами с некоторой свободой, это могло усугубить гнев Солона.

[43] Ср. Diogenes Laertius iii. 56: τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.

[44] Ср. *The Origin of Tragedy*, p. 60.

[45] Ср. Hiller, *Rheinisches Museum für Philologie*, XXXIX (1884), 329.

[46] Ср. Гораций *Ars Poetica*, vs. 276:

dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis.

[47] Ср. *Kleine Schriften*, p. 422, и *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XXIX (1912), 474.

[48] Ср. Suidas, *s.v.* "Thespis": μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἠίθεοι, Πενθεύς.

[49] Ср. Diogenes Laertius v. 92. И Аристоксен, и Гераклид были учениками Аристотеля.

[50] Ср. Ridgeway, *op. cit.*, p. 69.

[51] Ср. Suidas, *s.v.* οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (цитируется по p. 29, n. 2, ниже).

[52] Это название было связано с верой в то, что образ и культ происходят из Элевтера. В самом Элевтерии, однако, его имя, естественно, было другим. Там он был известен как Διόνυσος Μελάναιγις, "Дионис из черной козьей кожи". Из этого факта недавно была сделана неудачная попытка вывести новое объяснение тому, что трагические представления назывались "козлиными песнями"; см. *Classical Philology*, VIII (1913), 270.

[53] Ср. *Marmor Parium* (цитируется по c. 14, n. 2, выше).

[54] Ср. *Поэтика 1449a19* и далее, перевод Байуотера.

[55] Ср. указ. *соч.*, с. 472. Эту экзегезу сейчас высоко оценил Пикард-Кембридж; см. *Classical Review*, XXVI (1912), 53. Корнфорд выразил ту же точку зрения с помощью аккуратного парафраза: ἐκ σατυρικοῦ εἰς σεμνὸν μετέβαλεν, ср. *The Origin of Attic Comedy* (1914), p. 214, n. 1. Перевод Гомперца (1897) гласит следующее: "Was das Wachstum ihrer Grossartigkeit anlangt, so hat sich das Trauerspiel im Gegensatze zur ursprünglichen Kleinheit der Fabeln und der zum Possenhaften neigenden Artung der Diction ihres satyrspielartigen Ursprungs wegen erst spät zu höherer Würde erhoben..... Ursprünglich hatte man sich nämlich, da die Dichtung satyrhaft und mehr balletartig war, des trochäischen Tetrameters bedient."

[56] Ср. *Поэтика 1449a22* f., перевод Мясникова.

[57] В 467 г. до н. э. Аристий завершил свои трагедии *"Палестеей"*, "сатирической драмой своего отца Пратинаса" (ср. arg. Aesch. *Seven against Thebes*). Обычно считается, что это посмертное произведение. Но профессор Каппс предполагает, что Пратинас мог часто предоставлять сатирическую пьесу для чьей-то другой трилогии, и таким образом объясняет непропорционально большое количество сатирических драм в списке Пратинаса и трагедий в списках других поэтов.

[58] Ср. Suidas, *s.v.* "Pratinas": ... Φλιάσιος, ποιητὴς τραγῳδίας, ἀντηγωνίζετο Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς Ὀλυμπιάδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους ... καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ν' , ὧν Σατυρικὰ λβ' . ἐνίκησε δὲ ἅπαξ. Заметим, что самое раннее название было просто Σάτυροι, "сатиры". Мюррей предложил другую интерпретацию фразы Суидаса: "Я считаю, что это означает, что Пратинас был первым человеком, написавшим слова, которые ликующие маскарадники должны были выучить наизусть". Феспис, как и многие ранние елизаветинцы, довольствовался общим указанием: "Введите сатиров, в веселье, говорящих что угодно"" (включено в *"Фемиду"* мисс Харрисон, с. 344). Тем не менее, он добавляет, что "не хочет бороться" с другой точкой зрения.

[59] Рис. 3 взят из Furtwängler and Reichhold, *Griechische Vasenmalarei*, first series, II, Pls. 11-12. В репродукции *membrum virile* опущена.

[60] Ср. *указ. соч.*, I, 696 f.

[61] Эта информация была первоначально собрана Хартвигом в *Römische Mittheilungen*, XII (1897), 89 ff. и Wernicke, *op. cit.* Теперь она удобно обобщена Куком, *op. cit.*, pp. 697 и далее.

[62] Рис. 4 взят из Baumeister, *Denkmäler*, Fig. 422. Два кратера в Дипдене показаны в Cook, *op. cit.*, Pl. XXXIX, Figs. 1-2.

[63] Три динои рассмотрены мисс Бибер в *Athenische Mitteilungen*, XXXVI (1911), 269 и далее, Pl. XIII, Figs. 1-3 и Pl. XIV, рис. 1-5. Мои рис. 5-7 взяты из ее публикации, соответствуют Pl. XIII, рис. 1, Pl. XIV, рис. 4, и Pl. XIV, рис. 1 и 2 соответственно. Кук утверждает, что все шесть ваз происходят от фрески Полигнота, *op. cit.*, pp. 700 f.; но это предположение кажется неправдоподобным.

[64] Ср. De Prott, "De Amphora Neapolitana Fabulae Satyricae Apparatum Scaenicum Repraesentante," in *Schedae Philologicae Hermanno Usener Oblatae* (Bonn, 1891), pp. 47 ff. Кажется странным, что De Prott должен омрачать свою собственную интерпретацию, предполагая, что фигура, которую я назвал Гесионой, была музой. Скифский колпак должен быть решающим.

[65] Ср. Miss Bieber, *op. cit.*, Pl. XIV, рис. 3.

[66] За исключением одиннадцатого и двенадцатого хореутов на кратере Неаполя (рис. 4), то есть фигуры с лирой в середине нижнего ряда и полностью облаченной фигуры, следующей за последней справа. Если де Протт прав, считая эти фигуры хореутами, то их следует рассматривать (я полагаю) как еще не завершивших свой макияж.

[67] Рис. 8 взят из Baumeister, *Denkmäler*, Fig. 424. Не следует понимать, что у хореутов в этой сцене нет хвостов; их положение не позволяет увидеть эту особенность, см. Haigh, *The Attic Theatre*[3], p. 293, примечание.

[68] Ср. *Etymologicum Magnum*, *s.v.*: τραγῳδία: ... ἢ ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους σκώπτοντες ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδήν- τοιοῦτον γὰρ τὸ ζῷον. ἢ ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεκον, σχῆμα τράγων μιμούμενοι.

[69] Ср. Гораций *Ars Poetica*, vss. 220 f:

carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,

mox etiam agrestis Satyros nudavit, etc.

[70] Ср. Suidas и Photius, *s.v.* οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον и Apostolius xiii. 42. Приведя объяснение этой фразы, уже цитированное выше на с. 12, н. 3, выше, они продолжают: βέλτιον δὲ οὕτως, τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο- ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγῳδίας γράφειν, κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες, ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ . Слово παραπλήσια оставляет сомнение в том, насколько ответственным за это извещение должен быть Хамелеон (ученик Аристотеля). Но, по крайней мере, его ответственность не может простираться дальше объяснения введения не дионисийских тем; побочные замечания являются византийскими.

[71] Ср. von Wilamowitz, *N. Jahrbücher f. kl. Altertum*, XXIX (1912), 461, и Tanner, *Transactions American Philological Association*, XLVI (1915), 173 и далее.

[72] Рис. 9 взят из *Journal of Hellenic Studies*, XI (1890), Pl. XI, и воспроизводится с разрешения Совета Эллинского общества.

[73] Reisch, *op. cit.*, pp. 456 f., считает людей-козлов пансами, или хореутами в некоторых комедиях, таких как "Αἶγες" Евполиса.

[74] Ср. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, p. 69, fr. 207:

τράγος γένειον ἆρα πενθήσεις σύ γε.

Использование именительного τράγος вместо звательного является резким, и Шори, *Классическая филология*, IV (1909), 433 и далее, интерпретирует строку как сокращенное сравнение с опущенным ὡς: "<Если ты поцелуешь этот огонь>, ты будешь козлом (в пословице), который оплакивал свою бороду". Конечно, эта пьеса должна была быть написана значительно раньше 456 г. до н. э., года смерти Эсхила.

[75] Ср. *Oxyrhynchus Papyri*, IX (1912), 59:

νέος γὰρ ὢν ἀνὴρ

πώγωνι θάλλων ὡς τράγος κνήκῳ χλιδᾷς.

[76] Ср. *"Циклоп"* Еврипида, ст. 79 и далее:

δοῦλος ἀλαίνων

σὺν τᾷδε τράγου χλαίνᾳ μελέᾳ.

Рейш считает, что козья шкура характеризовала хор как пастухов; см. *указ. соч.*, с. 458, примечание; Риджуэй считает ее "самой убогой формой одежды, которую мог носить раб"; см. *Origin of Tragedy*, p. 87.

[77] Рис. 10 взят из Höber, *Griechische Vasen*, Fig. 57 (1909).

[78] Ср. Reinach, *Repertoire des Vases Peints*, I, 193, или Baumeister, *Denkmäler*, Supplementtafel, Fig. 7.

[79] Ср. *указ. соч.*, с. 459. Возможность прямого заимствования уже отрицалась Вернике (Wernicke, *op. cit.*, pp. 302-6). Возражения Вернике не совсем убедительны.

[80] Рис. 11 сделан с фотографии, за которую я благодарен профессору Генриху Булле. Он также был достаточно любезен, чтобы высказать следующее суждение по поводу надписи: "Я не могу ссылаться на Ch. Fränkel, *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern* (1912), S. 35, der Lesung von Schulze (*Göttinger gel. Anz.* 1896, S. 254) ΣΙΒΥΡΤΑΣ zustimmen; denn die Inschrift ist ja rechtslaüfig. Man kann übrigens auch deutlich an dem Kleinerwerden der Buchstaben sehen, dass der Zeichner von links nach rechts geschrieben hat. Ich glaube mit Urlichs, (*Verzeichniss d. Antikensammlung d. Univ. Wurzburgs*, I, S. 50), dass es eine einfache Verschreibung aus ΣΑΤΥΡΟΣ ist." В воспроизведении опущено *membrum virile*.

[81] Ср. современное sileni в связи с "повозкой-кораблем" Диониса; см. рис. 65 и с. 121, ниже.

[82] Почему здесь вставлено слово "почти", непонятно. На страницах Риджуэя упоминается множество греческих божеств, но ни одно из них не признается "полностью независимым" от культа мертвых.

[83] Ср. его *"Драмы и драматические танцы"* и т.д., стр. 63, 337, 385, и *passim*.

[84] Ср. Marrett, *Classical Review*, XXX (1916), 159.

[85] Ср. Zieliński, *Die Gliederung der altattischen Komödie* (1885); Humphreys, "The Agon of the Old Comedy," *American Journal of Philology*, VIII (1887), 179 ff.; Poppelreuter, *De Comoediae Atticae Primordiis* (1893); A. Körte, "Archäologische Studien zur alten Komödie," *Jahrbuch d. archäologischen Instituts*, VIII (1893), 61 ff.; Loeschcke, *Athenische Mittheilungen*, XIX (1894), 518, примечание; Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum* (1896), pp. 48 ff.; Mazon, *Essai sur la Composition des Comédies d'Aristophane* (1904); Capps, "The Introduction of Comedy into the City Dionysia," *University of Chicago Decennial Publications*, VI (1904), 266 ff, и в лекциях Колумбийского университета по *греческой литературе* (1912), стр. 124 и далее; Navarre, "Les origines et la structure technique de la comédie ancienne," *Revue des Études anciennes*, XIII (1911), 245 и далее.; White, *The Verse of Greek Comedy* (1912); Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (1914), рецензия Фликингера в *Classical Weekly*, VIII (1915), 221 ff.; и Ridgeway, *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races with an Appendix on the Origin of Greek Comedy* (1915), рецензия Фликингера *в Classical Weekly*, XI (1918), 109 ff.

[86] За этот перевод я обязан профессору Кэппсу; обычно это слово означает здесь "маски".

[87] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля *1449a37-b9*.

[88] Фаллос представлял собой *мембрану мужественности*, и подобные церемонии были направлены в первую очередь на обеспечение плодородия.

[89] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля *1449a9-13*.

[90] Второе - это, конечно, олицетворение Увеличения; первое не столь очевидно. Некоторые связывают его с Деметрой; также было предложено интерпретировать его как критскую форму ζημία, "ущерб". Таким образом, одно из них представляет производительные, а другое - разрушительные силы; см. издание Макана *ad loc*. Это очень точно согласуется с положительными и отрицательными чарами Корнфорда.

[91] Ср. Jacoby, *Das Marmor Parium*, p. 13: ἀφ' οὑ ἐν Ἀθ [ήν]αις κωμω [ιδῶν χο]ρ [ὸς ἐτ]έθη, [στη]σάν [των πρώ]των Ἰκαριέων, εὑροντος Σουσαρίωνος, καὶ ᾧθλον ἐτέθη πρῶτον ἰ σχάδω [ν] ἄρσιχο [ς] καὶ οἴ νου με [τ]ρητής, [ἔτη .... Точная дата не поддается определению, но другие записи до и после этой ограничиваются двадцатилетним периодом.

[92] Рис. 12 и 13 взяты, с разрешения Совета Эллинского общества, из *Журнала эллинских исследований*, II (1881), Pl. XIV, A1 и B1; рис. 14 - из Poppelreuter, *op. cit.*, p. 8; а рис. 15 и 16 - из Robinson, *Boston Museum Catalogue of Greek, Etruscan, and Roman Vases* (1893), p. 136.

[93] Ср. Capps, *University of Chicago Decennial Publications*, VI, 286, и *American Journal of Philology*, XXVIII (1907), 186 f.

[94] Разделы трагедии обсуждаются на стр. 192 и далее, ниже. Пять терминов, применяемых к разделам комедии, также встречаются в трагедии: пролог, парод, эпизод, стасимум и эксод; некоторые, если не все, из этих пяти терминов, по-видимому, возникли в трагедии.

[95] Из этой второй половины парабасиса комедии развился другой эпиррематический раздел, которому Зелиньский также дал название сизигия. Она, однако, не была исключительно хоровой, не стояла в определенном месте пьесы и отличалась от эпиррематической сизигии парабасиса в других отношениях. Три сизигии появляются в *"Ахарнянах"* и *"Птицах"* Аристофана, ни одной - в *"Лисистрате"*, *"Женщинах в совете"* и *"Плуте"*. Ср. Уайт, *указ. соч.*, § 677. Поскольку очевидно, что такие сизигии не являются первичными по происхождению, они были проигнорированы в предыдущем обсуждении.

[96] Или, по крайней мере, отражают его влияние; ср. сизигию, упомянутую в последнем примечании.

[97] Ср. Cornford, *op. cit.*, p. 46.

[98] Ср. White, "An Unrecognized Actor in Greek Comedy," *Harvard Studies*, XVII (1906), 124 f.

[99] Ср. Zieliński, *op. cit.*, p. 190.

[100] Опубликовано Usener в *Rheinisches Museum f. Philologie*, XXVIII (1873), 418.

[101] Ср. *"Облака"* Аристофана, ст. 537 и далее (перевод Роджерса). В оригинале "грязные символы" - σκύτινον καθειμένον. Поэтому было высказано предположение, тем более что, по-видимому, даже в *"Облаках"* (ст. 734) есть намек на фаллос, что Аристофана следует понимать не как полностью отказавшегося от использования фаллоса в этой пьесе, а лишь как отказавшегося от φαλλος καθειμένος в пользу менее непристойного φαλλὸς ἀναδεδεμένος. Оба типа представлены на рис. 17.

[102] Рис. 17-19 взяты из Körte, *op. cit.*, p. 69 (рис. 1), p. 78 (рис. 3) и p. 80 (рис. 5), соответственно. На рис. 17 только три актера; крайние фигуры - флейтисты. Кёрте считает, что эта сцена взята из "Средней комедии". На рис. 19 фаллос опущен.

[103] Рис. 20 и 21 взяты из Körte, *op. cit.*, p. 91 (рис. 8), и Baumeister's *Denkmäler*, рис. 2099, соответственно. Фаллос у некоторых актеров опущен.

[104] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля *1448a31* f.

[105] Те, кто признает это утверждение, упираются в необходимость отнести введение актеров к столь раннему времени. Это означало бы, что у комедии появились актеры раньше, чем у трагедии! С другой стороны, читатель должен быть предупрежден, что я помещаю введение комических актеров позже, чем большинство писателей.

[106] Ср. *"Осы"* Аристофана, против 57, и Kock, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, I, 9 f., fr. 2 (Экфантида), и I, 323, fr. 244 (Эвполис).

[107] Скептицизм фон Виламовица в отношении мегарианской комедии, однако, не привлек многих новообращенных; см. "Die megarische Komödie", *Hermes*, IX (1875), 319 и далее.

[108] Ср. Navarre, *op. cit.*, p. 268. Тот же факт более наглядно представлен в литографической таблице в конце книги Зелиньского.

[109] Эпизоды, упомянутые в этом предложении, правильнее называть "посредническими сценами" в отличие от настоящих эпизодов (5), которые следуют за парабасисом (см. White, *The Verse of Greek Comedy*, §§ 679 f.). У Аристофана встречается двадцать шесть таких связующих звеньев, причем двадцать из них - непосредственно перед агоном или парабасисом. Сизигии также используются для увеличения длины пьесы, особенно в первой половине (см. с. 41, п. 1, выше).

[110] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля *1448a32-4*.

[111] Ср. *"Лягушки"* Аристофана, ст. 416-30, перевод Роджерса. Оригинал более вульгарен, чем это было бы допустимо в английском переводе.

[112] Ср. Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, p. 18.

[113] Некоторые интерпретируют этот отрывок как то, что Кратин был первым, кто соблюдал эстетический закон, согласно которому в одном разговоре должно участвовать не более трех человек (см. Rees, *The So-called Rule of Three Actors in the Classical Greek Drama*, p. 9, n. 1). Когда единственными ораторами были отдельные хореуты, которых было двадцать четыре, такое ограничение, должно быть, было неслыханным. С другой стороны, если окажется, что мегарийские актеры были введены до времени Кратина, то мы должны предположить, что их число сначала превышало три, а затем было сокращено до трех. Конечно, использование только трех актеров в трагедиях и комедиях этого периода автоматически привело бы к тому, что в разговоре участвовало бы не более трех человек, а значит, соблюдался бы эстетический закон. Это утверждение, однако, подлежит оговорке, что руководители хора продолжали иметь говорящие партии как в комедии (см. с. 44, выше), так и в трагедии (ср. с. 164 f. и 169, ниже), и что четвертый актер иногда использовался (ср. с. 171 и 182, ниже). В любом случае я придерживаюсь мнения, что сознательная формулировка эстетического закона появилась лишь в эллинистические времена (см. с. 187 f., ниже).

[114] Ср. *"Рыцари"* Аристофана, ст. 522 и далее, перевод Роджерса.

[115] Ср. "Введение комедии в городскую Дионисию", *Десятилетние публикации Чикагского университета*, VI, 266 и далее.

[116] Ср. Лекции Колумбийского университета по *греческой литературе*, с. 130.

[117] Ср. Cornford, *op. cit.*, pp. 179 и 193, n. 1; см. p. 48, выше.

[118] К сожалению, в настоящее время не существует удовлетворительной книги, посвященной греческому театру с точки зрения его структуры. Английские читатели практически ограничиваются книгой Хэя *"Аттический театр"*, переработанной Пикардом-Кембриджем в 1907 году, в которой почти сто страниц посвящено резюме и критике различных взглядов. Но эта работа уже десять лет как вышла из печати и по основному вопросу, а именно, был ли греческий театр классического периода снабжен приподнятой сценой для актеров, делает слишком много уступок традиционной точке зрения. Для немецких читателей, с другой стороны, ситуация не намного лучше. Книга Дёрпфельда лежит перед публикой уже более двадцати лет, и за это время его мнение по многим вопросам неизбежно изменилось. Он пообещал тщательно переработанное второе издание, чего требуют и раскопки дополнительных театров, и публикация многочисленных специальных статей. Но вряд ли это обещание когда-либо будет выполнено. Единственным утешением может служить тот факт, что по мере появления важных работ Дёрпфельд незамедлительно публиковал критические статьи, которые часто были настолько объемными, что позволяли удобно изложить его взгляды. Однако эти более поздние работы на немецком языке пытались лишь заставить изменить некоторые детали в позиции Дёрпфельда; они ни в коей мере не рассчитаны на то, чтобы служить независимым изложением всего вопроса или средством ориентации для непосвященных.

Из обширного библиографического материала, который имеется в наличии, очевидно, невозможно привести здесь более чем часть. Выдающимися книгами являются Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater* (1896), защищенный от рецензентов и частично измененный в "Das griechische Theater Vitruvs", *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 439 и далее, и XXIII (1898), 326 и далее; Puchstein, *Die griechische Bühne* (1901), отвеченный Дёрпфельдом в *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 383 и далее; и Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters* (1914), обобщенный его автором и раскритикованный Дёрпфельдом в *Jahrbuch d. arch. Instituts, Anzeiger*, XXX (1915), 93 ff. и 96 ff. соответственно. Другие важные публикации: von Wilamowitz-Möllendorff, "Die Bühne des Aischylos," *Hermes*, XXI (1886), 597 ff.; Todt, "Noch Einmal die Bühne des Aeschylos," *Philologus*, XLVIII (1889), 505 ff.; Capps, "Vitruvius and the Greek Stage," *University of Chicago Studies in Classical Philology*, I (1893), 3 ff.; Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum* (1896), и "Die hellenistischen Bühnen und ihre Decorationen," *Jahrbuch d. arch. Instituts*, XV (1900), 59 и далее (ответ Дёрпфельда в "Die vermeintliche Bühne des hellenistischen Theaters", ibid., XVI [1901], 22 и далее); Petersen, "Nachlese in Athen: Das Theater des Dionysos", ibid., XXIII (1908), 33 ff.; и Versakis, "Das Skenengebäude d. Dionysos-Theaters", ibid., XXIV (1909), 194 ff., на который отвечает Dörpfeld, ibid., pp. 224 ff. Другие названия будут приводиться по мере необходимости. См. также с. 221, ниже. За отчетами о раскопках различных театров читатель должен обратиться к библиографическим ссылкам, приведенным Дёрпфельдом-Рейшем и Фихтером в сносках.

[119] О незначительной вариативности в применении слова "оркестр" см. с. 83 и пп. 1 и 2 ниже; см. также p. 72, n. 3.

[120] Рис. 22 нарисован специально и не является точным воспроизведением какой-либо одной театральной конструкции. Рис. 23 взят, упрощенный и слегка измененный, из Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, Pl. VIII (*a*).

[121] Дёрпфельд утверждает, что название было дано потому, что ораторы стояли там, обращаясь к общественным собраниям, и что это же место было известно как *theologium*, когда использовалось божествами; ср. *Athenische Mittheilungen*, XXIII (1898), 348 f., и XXVIII (1903), 395, и *Jahrbuch d. arch. Instituts, Anzeiger*, XXX (1915), 98. Райш считал, что logium - это название какой-то особой структуры в оркестре; ср. *Das griechische Theater*, p. 302. Надписи доказывают наличие лоджии в Делийском театре в 279 г. до н. э. (εἰς τὸ λογεῖον τῆς σκηνῆς) и 180 г. до н. э. (τὴν κατασκευὴν τῶν πινάκων τῶν ἐπὶ τὸ λογεῖον); ср. Homolle, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, XVIII (1894), 162 и 165, и Robinson, *American Journal of Philology*, XXV (1904), 191; но они не проясняют его природу. Лично я придерживаюсь мнения, что в Афинах ораторы всегда стояли в оркестре и выступали перед публичными собраниями вплоть до постройки сцены Нерона около 67 года н. э.; см. Flickinger, *Plutarch as a Source of Information on the Greek Theater* (1904), p. 55, и см. p. 102, ниже. Поэтому я считаю, что logium претерпел изменения в своем значении: сначала он применялся к верхней части проскениума и использовался для возвышенных действий различного рода, как объясняется в тексте, а затем стал применяться к сцене как место для актеров и ораторов. В любом случае он относился к одной и той же общей части театра, а именно к возвышенной платформе перед зданием сцены. Но первоначальное применение этого термина - одна из самых сложных проблем, связанных со сценическими древностями, и мы искренне надеемся, что появятся дополнительные свидетельства, которые безошибочно раскроют его более раннюю историю. Слово не появляется в литературе до римских времен (трижды у Плутарха), но затем бесспорно означает "сцена". См. следующий абзац в тексте.

[122] "Театр" (θέατρον) происходит от θεᾶσθαι, "видеть", и первоначально применялось к пространству, занимаемому зрителями. Более широкое значение было естественным, но более поздним развитием. Для выражения более узкого значения принято использовать латинский термин *cavea* ("вырытое место").

[123] Рис. 24 взят с рисунка Вильберга, упрощенного за счет исключения многочисленных деталей, в *Forschungen in Ephesos*, II, Fig. 96. Я ответственен за добавление названий.

[124] То, что эта платформа (или, скорее, ее эквивалент в чисто римских театрах) может условно рассматриваться как крыша здания сцены, следует из *"Медеи"* Сенеки, ст. 973 (Медея говорит): "excelsa nostrae tecta conscendam domus" и vs. 995 (говорит Ясон): "en ipsa tecti parte praecipiti imminet".

[125] Это слово встречается только у Поллукса, *Onomasticon*, IV, § 127.

[126] Дёрпфельд применяет этот термин к первой истории чисто греческого (бесстолпного) театра (см. с. 100, ниже).

[127] Обсуждение технических терминов с традиционной точки зрения см. в A. Müller, "Untersuchungen zu den Bühnenalterthümern", *Philologus*, Supplementband, VII (1899), 3 ff. Многие термины, в частности σκηνή, имеют множество вторичных значений; см. Flickinger, *Plutarch as a Source of Information on the Greek Theater*, pp. 23 ff., и Scherling, *De Vocis Σκηνή, Quantum ad Theatrum Graecum Pertinet, Significatione et Usu* (1906). Тимле иногда расширяется в применении, чтобы обозначить весь оркестр; поэтому θυμελικός иногда применялся к чисто оркестровым исполнителям (или их выступлениям) в отличие от тех, кто

вступал в более непосредственную связь с построением сцены и кто в результате был известен как σκηνικοί (см. стр. 96 f., ниже).

[128] Рис. 25 сделан с фотографии профессора Д. М. Робинсона.

[129] Рис. 26 и далее взяты с фотографий д-ра А. С. Кули; рис. 28 - с фотографии профессора Д. М. Робинсона.

[130] Рис. 1 сделан с фотографии, предоставленной профессором Д. М. Робинсоном.

[131] Рис. 29 специально нарисован и основан на нескольких различных рисунках.

[132] Рис. 30 взят из книги Визелера *"Theatergebäude und Denkmäler d. Bühnenwesens bei den Griechern und Römern"*, Pl. I, рис. 1, и увеличена на два диаметра по сравнению с оригинальной монетой. См. также медальон на внешней стороне обложки, который воспроизведен из *Каталога греческих монет Британского музея, Аттика, Мегарис, Эгина*, Pl. XIX, рис. 8. Рис. 31 - с фотографии д-ра А. С. Кули.

[133] Рис. 32 перерисован, с небольшими изменениями, с Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, Pl. II. Возраст различных останков обозначен цветами на ibid., Pl. I.

[134] Ср. Photius, *s.v. ἴκρια*. τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς αγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον; аналогично *s.v.* ληναῖον и ὀρχήστρα.

[135] Ср. Suidas, *s.v. Πρατίνας* ... ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ, ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς Ὀλυμπιάδος, ... ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἑστήκεσαν οἱ θεαταί πεσεῖν. καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις. Возможно также, что орхестра в преддверии Диониса была построена несколько раньше, чем утверждается в тексте, возможно, около 534 г. до н. э., и что именно более ранние и менее прочные сиденья рядом с ней рухнули *около* 499 г. до н. э.

[136] Рис. 33 f. сделаны по фотографиям д-ра А. С. Кули. Положение этих камней обозначено на рис. 32 буквами B и C соответственно. Другая дуга того же орхестрового круга обозначена вырезом в коренной породе у восточного пародуса, A на рис. 32.

[137] Рис. *32a* взят из F. Noack, Σκηνὴ Τραγική, *eine Studie über die scenischen Anlage auf der Orchestra des Aischylos und der anderen Tragiker* (1915), p. 3.

[138] Возможно, в этот период сиденья не возвращались назад по этой дороге; в IV веке они, несомненно, возвращались (рис. 32).

[139] Ср. Dignan, *The Idle Actor in Aeschylus* (1905), p. 13, n. 14.

[140] Или в южной половине старого оркестра, если в это время оркестр был перенесен на пятьдесят футов ближе к Акрополю (см. с. 68, ниже).

[141] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля, *1449a18*, и Витрувий, *De Architectura*, VII, praefatio, § 11.

[142] Дёрпфельд, вслед за Райшем, готов принять дату как раннюю, 421-415 гг. до н.э., ср. *Das griechische Theater*, pp. 21 f.

[143] Рис. 35 взят из Fiechter, *op. cit.*, Fig. 14.

[144] So Furtwängler, "Zum Dionysostheater in Athen," *Sitzungsberichte d. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München, philosophisch-philologische u. historische Classe*, 1901, p. 411; Puchstein, *op. cit.*, pp. 137 ff.; E. A. Gardner, *Ancient Athens*, pp. 435 f. and 448; и Fiechter, *op. cit.*,

p. 11. Дёрпфельд, напротив, относит эти фундаменты к театру Ликурга в следующем веке; ср. *Das griechische Theater*, pp. 59 и далее.

[145] Ср. Dörpfeld, "Das griechische Theater zu Pergamon," *Athenische Mittheilungen*, XXXII (1907), 231; но иначе в *Das griechische Theater*, pp. 61 ff.

[146] Как в эллинистическом театре (рис. 38).

[147] За исключением, возможно, Торикуса (см. с. 103, ниже).

[148] Ср. псевдо-Плутарх *X Oratorum Vitae*, 841D и 852C.

[149] Ср. Dörpfeld, "Das Theater von Ephesos," *Jahrbuch d. arch. Instituts, Anzeiger*, XXVIII (1913), 38.

[150] Dörpfeld, "Das Theater von Ephesos," Jahrbuch d. arch. Instituts, Anzeiger, XXVIII (1913), 40 f.

[151] Рис. 38 взят из Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, Fig. 26.

[152] Ср. там же, стр. 63. Это смещение многими оспаривается, но защищается Фихтером (Fiechter, *op. cit.*, pp. 9 ff.).

[153] Ср. Dörpfeld, *Das griechische Theater*, p. 89.

[154] Ср. там же, стр. 89; *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 459; XXIII (1898), 330 и 347; и XXVIII (1903), 414. О греко-римской сцене см. стр. 80 и далее и 110 и далее, ниже.

[155] Рис. 39 сделан с фотографии, сделанной д-ром Льюисом Л. Форманом и предоставленной д-ром А. С. Кули. Из-за изменения функции оркестра в римские времена его иногда называли κονίστρα (= латинская *арена*); из-за изменения формы его иногда называли σῖγμα из-за его сходства с полукруглой формой греческой буквы С.

[156] Рис. 40 взят из Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, Fig. 32.

[157] Рис. 41 сделан по фотографии, принадлежащей Северо-Западному университету; каменные ступени слева и другая плита справа на этом виде не видны (см. рис. 39). Новейшую интерпретацию и рисунок фриза см. в Cook, *Zeus*, I, 708 и далее, и в кармане в конце его тома.

[158] Рис. 42 взят из *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 452.

[159] Витрувий, конечно, говорит о римских футах, которые равны 11,65 английским дюймам.

[160] Рис. 43 взят из *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 453. Этот рисунок несколько отличается от рисунка, приведенного в *Das griechische Theater*, рис. 66, который был подготовлен, когда Дёрпфельд еще придерживался мнения, что Витрувий описывал эллинистический театр и неправильно понимал функцию его проскениума (см. с. 81, ниже). Теперь он включает проскениум в задней части сцены в *scaenae frons*.

[161] Что бы ни означало *scaena* на латыни, *in scaena* в данном контексте, по крайней мере, эквивалентно "на сцене".

[162] Ср. с. 61, n. 2, выше и с. 96 f., ниже.

[163] Ср. Pollux *Onomasticon* iv, § 123: καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ.

[164] Ср. там *же*, iv, § 127: εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων.

[165] Взгляды Дёрпфельда впервые получили широкую огласку в приложении к *"Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümern*" Мюллера (1886), pp. 415 f., но полностью были опубликованы только в 1896 году. С тех пор они претерпели изменения в нескольких существенных пунктах.

[166] Ср. *De Architectura* v. 8, 2: "ita his praescriptionibus qui voluerit uti, emendatas efficiet theatrorum perfectiones."

[167] Так Дёрпфельд теперь называет то, что он сначала называл малоазийским типом; см. *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 389 и 414. Последний термин был неудачным, поскольку предполагал географическое ограничение, не имеющее под собой никаких оснований.

[168] Ср. Плутарх *Жизнь Помпея*, c. xlii.

[169] Знаменательно, что Витрувий, похоже, полагался на Малую Азию, а не на материковую Грецию в своих знаниях о греческой архитектуре; см. Noack, "Das Proscenion in der Theaterfrage", *Philologus*, LVIII (1899), 16 и далее.

[170] Ср. *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 439 и далее.

[171] Ср. *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 443, 449 f., и 454, и Fiechter, *op. cit.*, pp. 59 ff.

[172] Легко понять, почему он так поступил. Когда эллинистические театры перестраивались в греко-римские, часто удалялось несколько рядов сидений, в результате чего между зрительным залом и оркестром образовывался провал в несколько футов (см. с. 116, ниже, и рис. 24). Столь четкая линия разграничения вряд ли могла быть проигнорирована в пользу какой-либо менее четко обозначенной границы. На самом деле, оркестр в узком смысле (см. следующее примечание) иногда вообще не обозначался в греко-римских театрах.

[173] Это слово также применяется к еще более ограниченному пространству, которое в некоторых греко-римских и большинстве более ранних театров обозначалось круговой границей.

[174] Конечно, Дёрпфельд и Фихтер приводят лишь часть имеющихся примеров (другие приведены в таблице Пухштейна, *указ. соч.*, с. 7), но можно предположить, что они выдвигают те, которые наиболее благоприятны для их собственной позиции и наиболее трудно объяснимы для их оппонентов. Например, проскениум эллинистического театра в Афинах был высотой около тринадцати футов (английских), что превышает максимальный показатель Витрувия. Поэтому Фихтер ничего не говорит об этом. В целом, эллинистические проскении были выше, чем греко-римские сцены.

[175] Несомненно, по той причине, что в похожем на яму греко-римском оркестре меньший круг действительно был не нужен и часто не указывался (см. с. 83, n. 1).

[176] Ср. Dörpfeld, *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 403 и 405.

[177] Cf. Bethe, *Jahrbuch d. arch. Instituts*, XV (1900), 71 f., и Dörpfeld, ibid., XVI (1901), 35 f.

[178] Ср. *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 424 ff. Аргументы, выдвинутые в этой статье, подтверждены как сохраняющие свою актуальность в *Jahrbuch d. arch. Instituts, Anzeiger*, XXX (1915), 99 ff.

[179] Ср. *Hermes*, XXI (1886), 603.

[180] Ср. "The Greek Stage According to the Extant Dramas," *Transactions of the American Philological Association*, XXII (1891), 5 ff. Аналогичные результаты были получены Уайтом, "The 'Stage' in Aristophanes," *Harvard Studies*, II (1891), 159 ff.

[181] Рис. 45 сделан с фотографии, принадлежащей Чикагскому университету. Надпись под сиденьем гласит: "Из жреца Диониса Элевтерия".

[182] Ср. схолию на ст. 299 *"Лягушек"*: ἀποροῦσι δέ τινες πῶς ἀπὸ τοῦ λογείου περιελθὼν καὶ κρυφθεὶς ὄπισθεν τοῦ ἱερέως τοῦτο λέγει. φαίνονται δὲ οὐκ εἶναι ἐπὶ τοῦ λογείου ἀλλ' ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας.

[183] Ср. Graeber, *De Poetarum Atticorum Arte Scaenica* (1911), p. 4.

[184] Ср. Rees, "The Function of the Πρόθυρον in the Production of Greek Plays," *Classical Philology*, X (1915), 128 и n. 2. Другие интерпретации, соответствующие бесступенчатому театру, см. в White, *Harvard Studies*, II (1891), 164 и далее, и Capps, *Transactions of the American Philological Association*, XXII (1891), 64 и далее. Удобное резюме с точки зрения сторонников сценического искусства можно найти в Haigh, *The Attic Theatre*[3], pp. 166 f.

[185] Ср. *Поэтику* Аристотеля *1456a29*, и см. стр. 144 и далее, ниже.

[186] Ср. White, *op. cit.*, p. 167, примечание, и Robert, "Zur Theaterfrage," *Hermes*, XXXII (1897), 447.

[187] См. стр. 99, 116 f., 134 f. и 144-49, ниже. Ср. Capps, "The Chorus in the Later Greek Drama," *American Journal of Archaeology*, X (1895), 287 ff.; Körte, "Das Fortleben des Chors im griechischen Drama," *N. Jahrbücher f. kl. Altertum*, V (1900), 81 и далее; Flickinger, "ΧΟΡΟΥ in Terence's *Heauton* and Agathon's ΕΜΒΟΛΙΜΑ," *Classical Philology*, VII (1912), 24 и далее; и Duckett, *Studies in Ennius* (1915), pp. 53 и далее.

[188] См. с. 147, ниже, и ср. Graf, *Szenische Untersuchungen zu Menander* (1914), p. 14. Тот же мотив появляется и в V веке, в *"Финикийских девах"* Еврипида, ст. 192 и далее, и *Фаэтоне* (Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, p. 602, fr. 773, vss. 10 ff.); ср. Fraenkel, *De Media et Nova Comoedia* (1912), p. 71, и Harms, *De Introitu Personarum in Euripidis et Novae Comoediae Fabulis* (1914), p. 60; см. стр. 282, ниже.

[189] Первая фраза встречается *в "Поэтике"* Аристотеля *1453a27*, *1455a28*, *1459b25* и *1460a15* и Демосфена xix, p. 449, § 337; вторая - в (?) *"Поэтике"* Аристотеля *1452b18* и 25, *"Проблемах"* Аристотеля *918b26*, *920a9* и *922b17* и Демосфена xviii, p. 288, § 180. Ср. Richards, *Classical Review*, V (1891), 97, и XVIII (1904), 179, и Flickinger, "The Meaning of ἐπὶ τῆς σκηνῆς in Writers of the Fourth Century," *University of Chicago Decennial Publications*, VI (1902), 11 ff., и "Scaenica," *Transactions of the American Philological Association*, XL (1909), 109 ff.

[190] Ср. Athenaeus, p. 211 B.

[191] Ср. Diodorus Siculus xi. 10, Плутарх *Жизнь Брута*, c. xlv, и *Жизнь Деметрия*, c. xxxii, и Лукиан (?), *Lucius sive Asinus*, § 47.

[192] Ср. *American Journal of Philology*, XVIII (1897), 120.

[193] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля *1460a11-17*.

[194] Ср. *Поэтика* Аристотеля (?) *1452b24* f.

[195] Ср. Clemens Alexandrinus (Potter), p. 688, и Vitruvius viii, praefatio § 1. Кстати, можно заметить, что философские и личные взгляды Еврипида встречаются в его хоровых одах не реже, чем в гистрионных частях его пьес (см. с. 140, ниже).

[196] Ср. Frei, *De Certaminibus Thymelicis* (1900), pp. 14 и 15. Диссертация вызвала полемику между Бете и Дёрпфельдом; см. Bethe, "Thymeliker und Skeniker", *Hermes*, XXXVI (1901), 597 и далее, и Dörpfeld, "Thymele und Skene", ibid., XXXVII (1902), 249 и далее и 483 и далее.

[197] Ср. *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 420 f.

[198] Греческий текст уже цитировался на стр. 78, nn. 1 и 2.

[199] Ср. *Clouds*, vss. 1486 ff. Несколько похожее использование лестниц упоминается в *"Вакханках"* Еврипида, ст. 1212 и далее.

[200] Ср. Pollux iv. 124: τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμηται πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.

[201] Также передняя стена этого помещения, так же как σκηνή - это не только здание сцены в целом, но и его передняя стена; ср. Flickinger, *Plutarch as a Source of Information on the Greek Theater*, pp. 43 f.

[202] Ср. *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 418 и далее.

[203] Роберт изменил бы текст так, чтобы это утверждение объясняло проскениум вместо гипоскениума; ср. *Hermes*, XXXII (1897), 448. В этом случае ὑπό должно означать "позади", что вполне возможно, и Поллукс говорил бы о проскениуме в театре со сценой. Поллукс включает проскениум в свой каталог театральных частей (см. с. 97 f., выше), но не дает ему определения.

[204] Ср. Плутархову *жизнь Ликурга*, с. vi, и Flickinger, *Plutarch as a Source of Information on the Greek Theater* (1904), p. 52.

[205] Ср. Плутарх *Жизнь Деметрия*, с. xxxiv.

[206] Ср. Плутарх *Praecepta Gerendae Reipublicae* 823B, и см. стр. 59, n. 1, выше.

[207] Ср. *"Жизнь Арата"* Плутарха, с. xxiii: ἐπιστήσας δὲ ταῖς παρόδοις τοὺς Ἀχαιοὺς αὐτὸς ἀπὸ τῆς σκηνῆς εἰς τὸ μέσον προῆλθε. Другие толкования см. в Robert, *Hermes*, XXXII (1897), 448 ff.; Müller, *Philologus*, Supplementband, VII (1899), 52 f. и 90 f.; Dörpfeld, *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 421 ff. и т. д.

[208] Удобная хронологическая таблица сохранившихся театров приведена у Фихтера, *op. cit.*, pp. 24-27.

[209] Рис. 46 взят из Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, Fig. 50. Рис. 47-52 сделаны по фотографиям д-ра А. С. Кули.

[210] Рис. 53-54 перерисованы из Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, рис. 44-45, соответственно; рис. 55 - с фотографии д-ра А. С. Кули.

[211] Ср. Pollux *Onomasticon* iv, § 132: αἱ Χαρώνιοι κλίμακες.

[212] Ср. Фоссум в *American Journal of Archaeology*, II (1898), 187 и далее и Pl. IV; см. ниже, p. 288, n. 2.

[213] Удобная серия выдержек из Делийских надписей приведена в Haigh, *The Attic Theatre*[3], pp. 379 и далее.

[214] Рис. 56 взят из Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, Fig. 35; а рис. 57 - с фотографии Немецкого археологического института в Афинах.

[215] ... ἀγω] νοθετήσας τὸ προσκήνιον καὶ τοὺς πίν [ακας, и ... ἱερεὺ]ς γενόμενος τὴν σκηνὴν καὶ τὰ θυρώμ [ατα τῷ Ἀμ]φιαράῳ. О функциях агонотета см. ниже, с. 271 и далее. О θυρώματα см. Dörpfeld в *Athenische Mittheilungen*, XXVIII (1903), 394, и *Jahrbuch d. arch. Instituts, Anzeiger*, XXX (1915), 102; ошибочное толкование в *Das griechische Theater*, p. 109.

[216] Рис. 58 взят из *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), Pl. X.

[217] Ср. Dörpfeld в *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 458, и XXVIII (1903), 429.

[218] Рис. 59 взят с рисунка Нимана в *Forschungen in Ephesos*, II, Pl. VIII; а рис. 60-62 - с рисунков Вильберга, ibid., Figs. 5, 56 и 57, соответственно. Ср. также Dörpfeld, "Das Theater von Ephesos", *Jahrbuch d. arch. Instituts, Anzeiger*, XXVIII (1913), 37 и далее.

[219] Рис. 63 перерисован с *Athenische Mittheilungen*, XXIII (1898), Pl. XI; стены с поперечными штрихами относятся к греко-римской перестройке. Рис. 64 - с фотографии, сделанной профессором К. П. Биллом и предоставленной д-ром А. С. Кули.

[220] Ср. Dörpfeld, in *Athenische Mittheilungen*, XXII (1897), 456 и далее.

[221] Ср. Дёрпфельд, там же, XXII (1897), 458 f.; XXIII (1898), 337; и XXVIII (1903), 426.

[222] Ср. Duckett, *Studies in Ennius* (1915), p. 70.

[223] Ср. работы, упомянутые на стр. xvii и xx f., выше. Специальной литературы по этому вопросу не существует.

[224] Ср. гл. iv и ix и библиографии на с. 196 и 318, ниже.

[225] Драхма содержала шесть оболов и стоила около восемнадцати центов без учета большей покупной стоимости денег в древности.

[226] Ср. Haigh, *The Attic Theatre* (3d ed. by Pickard-Cambridge, 1907), p. 1.

[227] Утвердительная сторона вопроса представлена в Haigh, *op. cit.*, pp. 324 и далее; отрицательная - в Rogers, Introduction to Aristophanes' *Women in Council* (1902), pp. xxix и далее.

[228] Ср. Frickenhaus, "Der Schiffskarren des Dionysos in Athen," *Jahrbuch d. arch. Instituts*, XXVII (1912), 61 и далее. Рис. 65 первоначально был опубликован как Beilage I, рис. 3, в связи с этой статьей. Он сделан по рисунку синьора Г. Гатти, фотография которого была предоставлена мне любезно профессором Гизардини, директором Музея Чивико в Болонье.

[229] Ср. "*Ларец*" Плавта, ст. 89 и далее:

per Dionysia

mater pompam me spectatum duxit,

и ст. 156 и далее:

fuere Sicyoni iam diu Dionysia.

mercator venit huc ad ludos Lemnius,

isque hic compressit virginem, adulescentulus,

<vi>, vinulentus, multa nocte, in via.

О различиях между Старой комедией, Средней комедией и Новой комедией см. выше, с. 39.

[230] Ср. его Предисловие к *Баязету*.

[231] Ср. Ribbeck, *Rheinisches Museum*, XXX (1875), 145.

[232] Ср. *"Поэтику"* Аристотеля *1456a6* и *1453a19*.

[233] Ср. там же, *1451b25*.

[234] Ср. *Oxyrhynchus Papyri*, IX (1912), 30 и далее.

[235] О дальнейших событиях в истории сатирической драмы см. ниже, с. 198 f.

[236] Ср. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, II, 90, fr. 191.

[237] Ср. *"Техника драмы" Фрейтага*[2], перевод MacEwan, p. 75, и Hense, *Die Modificirung der Maske in der griechischen Tragödie*[2] (1905), pp. 2 f.

[238] Ср. Lounsbury, *Shakespeare as a Dramatic Artist* (1902), p. 175 (курсив мой).

[239] Cf. ibid., p. 204. Речь идет о *"Филоктетах"* Софокла, сс. 38 f., 649 f., и 696-99, и *"Антигоне"*, сс. 1016-22 и 1080-83. Выражения, использованные в греческом языке, могут вызвать серьезные возражения только у самых привередливых.

[240] Ср. Haigh, *The Attic Theatre*[3], p. 2.

[241] Ср. аргумент, *"Против Мидия" Демосфена*, §§ 2 f.

[242] В дополнение к работам, упомянутым на стр. xvii и xx f., выше, см. Decharme, *Euripides and the Spirit of His Dramas* (1892), перевод Loeb (1906); Capps "The Chorus in the Later Greek Drama," *American Journal of Archaeology*, X (1895), 287 ff.; Helmreich, *Der Chor bei Sophokles und Euripides* (1905); A. Körte, "Das Fortleben des Chors im gr. Drama," *N. Jahrb. f. d. kl. Altertum*, V (1900), 81 и далее; Flickinger, "ΧΟΡΟΥ in Terence's *Heauton*, The Shifting of Choral Rôles in Menander, and Agathon's Ἐμβολίμα," *Classical Philology*, VII (1912), 24 и далее.; Stephenson, *Some Aspects of the Dramatic Art of Aeschylus* (1913); Fries, *De Conexu Chori Personae cum Fabulae Actione* (1913); и Duckett, *Studies in Eunius* (1915).

[243] Тем не менее, он был проигнорирован некоторыми недавними авторами о происхождении трагедии, ср. *Classical Philology*, VIII (1913), 283.

[244] Был ли сатирический хор увеличен в то же время, неизвестно. На рис. 4, изображающем сатирическую драму около 400 г. до н. э., представлено не более двенадцати хореутов.

[245] О различиях между силенами и сатирами и об их появлении на сцене см. с. 24-32.

[246] Ср. схолии к *"Аяксу"* Софокла, ст. 134, к *"Финикийским служанкам"* Еврипида, ст. 202 и т. д.

[247] *Беседы с Эккерманом*, 5 июля 1827 г. (перевод Оксенфорда).

[248] Ср. Graeber, *De Poetarum Atticorum Arte Scaenica* (1911), pp. 56 ff.

[249] Ср. Flickinger, *op. cit.*, pp. 28 ff.

[250] Ср. *"Поэтика"* Аристотеля, *1456a26* и далее.

[251] Ср. *Philologus*, LXX (1911), 497 f.

[252] Ср. *Revue des Études anciennes*, XIII (1911), 273.

[253] Во фрагменте Йернштедта; ср. Capps, *Four Plays of Menander*, pp. 98 f.

[254] Ср. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, II, 333 f., fr. 107.

[255] Ср. Verrall, *Euripides the Rationalist*, p. 219, примечание.

[256] Ср. Archer, *Play-making*, p. 142.

[257] Ср. *The Origin of Attic Comedy*, p. 107.

[258] Ср. *Zur Dramaturgie des Äschylus* (1892), p. 135.

[259] Ср. еврипидовские *"Елена"*, ст. 184, и *"Медея"*, ст. 131 и далее.

[260] Ср. *"Гекабу"* Еврипида, ст. 105, и *"Электру"*, ст. 168 и далее.

[261] Ср. *"Трахисские девы"* Софокла, ст. 103, и *"Аякс"*, ст. 143, *"Ипполит"* Еврипида, ст. 129 и далее, и т. д.

[262] Ср. *"Царь Эдип"* Софокла, ст. 144, и *"Антигона"*, ст. 164 и далее, *"Троянские женщины"* Еврипида, ст. 143-45, *"Облака"* Аристофана, ст. 269, *"Мир"*, ст. 296 и далее, *"Птицы"*, ст. 310 и далее, и *"Плут"*, ст. 255 и т. д.

[263] Ср. издание Веррала *"Ион"* Еврипида (1890), p. lx.

[264] Ср. с. 89 его издания (1896).

[265] Ср. Джон Деннис, *"Беспристрастный критик"* (1693).

[266] Ср. Tovey, *Letters of Thomas Gray*, II, 293 f.

[267] Ср. Деннис, *указ. соч.*

[268] *Четыре пьесы Еврипида* (1905), с. 125-30.

[269] Ср. Murray, *Euripides and His Age* (1913), p. 238.

[270] *Thucydides Mythistoricus* (1907), p. 147 (курсив мой).

[271] В дополнение к работам, упомянутым на стр. xvii и xx f., выше, см. Detscheff, *De Tragoediarum Graecarum Conformatione Scaenica ac Dramatica* (1904); Rees, "The Meaning of Parachoregema," *Classical Philology*, II (1907), 387 ff.; *The So-called Rule of Three Actors in the Classical Greek Drama* (1908); "The Number of the Dramatic Company in the Period of the Technitae," *American Journal of Philology*, XXXI (1910), 43 ff.., и "Правило трех актеров у

Менандра", *Classical Philology*, V (1910), 291 и далее; O'Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece* (1908); Leo, *Der Monolog im Drama* (1908), and *Plautinische Forschungen*[2] (1912), pp. 226 и далее.; Listmann, *Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie* (1910); Kaffenberger, *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie* (1911); Foster, *The Divisions in the Plays of Plautus and Terence* (1913); Stephenson, *Some Aspects of the Dramatic Art of Aeschylus* (1913); Graf, *Szensiche Untersuchungen zu Menander* (1914); и Conrad, *The Technique of Continuous Action in Roman Comedy* (1915), рецензия Flickinger в *Classical Weekly*, X (1917), 147 ff.

Рис. 66 взят из *"Denkmäler"* Баумейстера, рис. 1637. Считается, что видимый рост трагических актеров увеличивался за счет выступающего над головой ὄγκος и сапог на толстой подошве (κόθορνοι), представленных на рис. 66. Однако использование такой атрибутики основывается на поздних свидетельствах и оспаривается для трагедии пятого века; см. например, Smith, "The Use of the High-soled Shoe or Buskin in Greek Tragedy of the Fifth or Fourth Centuries B.C.", *Harvard Studies*, XVI (1905), 123 и далее. О костюмах комических актеров см. выше, с. 46 и далее.

[272] Ср. Capps, "The Introduction of Comedy into the City Dionysia," *University of Chicago Decennial Publications*, VI, 269, n. 37.

[273] Ср. Tanner, *Transactions of American Philological Association*, XLVI (1915), 185-87. О Софокле см. Jebb's *Electra*, p. lvii.

[274] Ср. Rees, *Classical Philology*, V (1910), 291 и далее, и Kaffenberger, *op. cit.*, p. 10.

[275] Ср. C. F. Hermann, *De Distributione Personarum inter Histriones in Tragoediis Graecis* (1840), pp. 32-34.

[276] Ср. Prescott, "Three Puer-Scenes in Plautus and the Distribution of Rôles," *Harvard Studies*, XXI (1910), 44. Следует добавить, что некоторые авторитеты отрицают, что Прометей был представлен манекеном, считая, что эта трагедия относится к трехактному периоду (см. далее, с. 228, ниже).

[277] Ср. Lewes, *Life of Goethe*[2], p. 424.

[278] Ср. *Четыре пьесы Еврипида* (1905), с. 1 и далее.

[279] Ср. схолию на ст. 93.

[280] Ср. Devrient, *Das Kind auf der antiken Bühne* (1904).

[281] Ср. *Oxyrhynchus Papyri*, VI (1908), 69.

[282] Ср. Rees, *American Journal of Philology*, XXXI (1910), 43 и далее.

[283] Ср. Гораций *Ars Poetica*, vs. 192; см. также p. 53, n. 1, выше.

[284] Ср. Leo, *Rheinisches Museum für Philologie*, LII (1897), 513.

[285] Ср. *"Агамемнон"* Сенеки, ст. 981 и далее.

[286] Ср. Lounsbury, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, pp. 111 f.

[287] Ср. U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Herakles*[2], I, 119, примечание, и Euripides *Alcestis*, vss. 393 ff.

[288] Ср. *"Риторику"* Аристотеля *1403b33*, цитируемую как девиз этой главы.

[289] Ср. *Пьесы*, стр. 129.

[290] Ср. *так называемое правило трех актеров в классической греческой драме*, с. 45-60.

[291] В дополнение к работам, упомянутым на стр. xvii и xx f., выше, см. A. T. Murray, *On Parody and Paratragoedia in Aristophanes* (1891); Mazon, "Sur le Proagôn," *Revue de Philologie*, XXVII (1903), 263 ff.; Rees, "The Significance of the Parodoi in the Greek Theater," *American Journal of Philology*, XXXII (1911), 377 ff.; Graeber, *De Poetarum Atticorum Arte Scaenica* (1911); Robert, *Die Masken der neueren attischen Komödie* (1911); и библиография, приведенная на с. 318, ниже.

[292] Ср. *Ахарнийцы*, ст. 501 и далее, издание Старки, экскурс V, и Круазе, *Аристофан и политические партии в Афинах*, стр. 42 и далее (перевод Лоэба).

[293] Ср. "*Против Мидия*" Демосфена, § 74.

[294] Вероятно, он начался в десятый день Элафеболиона (ср. Adams, *Transactions of American Philological Association*, XLI [1910], 60 и далее) и завершился в пятнадцатый.

[295] Ср. введение к изданию Хейли, стр. xxiii и далее.

[296] Ср. Capps, in *Classical Philology*, I (1906), 219, примечание на л. 5, и Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, pp. 195 ff.

[297] Ср. *Теория театра*, с. 118.

[298] Ср. его *"Аристотель об искусстве поэзии"*, pp. 48 f.

[299] Ср. Dryden, *Dramatic Essays* (Everyman's Library edition), p. 20.

[300] Ср. Philostratus, *Apollonius of Tyana*, p. 245.

[301] Ср. примечание к ст. 38 в издании Такера.

[302] Ср. примечание к этим строкам в издании Старки и Murray, *op. cit.*, p. 30.

[303] Рис. 68 и далее взяты из Robert, *op. cit.*, рис. 55 и 77, соответственно.

[304] Ср. *Законы* 659A-C.

[305] См. стр. xvii f. выше, и ср. Bartsch, *Entwickelung des Charakters der Medea in der Tragödie des Euripides* (Breslau, 1852), p. 24. О беотийской версии инцидента в *"Дополнениях"* Еврипида см. Pausanias i. 39. 2.

[306] Существует традиция, согласно которой эта пьеса не была поставлена в Афинах, а некоторые утверждают, что впервые она была сыграна в Аргосе. В таком случае, помимо апелляции к убеждениям проафинской, антиспартанской партии в Аргосе, должен был присутствовать и политический мотив получения новообращенных для этой партии.

[307] Ср. *Лекции по драматическому искусству и литературе*, перевод Блэка и Моррисона, с. 38.

[308] В дополнение к работам, упомянутым на стр. xvii и xx f., выше, и библиографии, приведенной на стр. 57-59 выше, см. Hense, *Die Modificirung der Maske in der griechischen Tragödie*[2] (1905); Dignan, *The Idle Actor in Aeschylus* (1905); Flickinger, "Scaenica", *Transactions of the American Philological Association*, XL (1909), 109 ff.; Robert, *Die Masken der neueren attischen*

Komödie (1911); Rees, "The Significance of the Parodoi in the Greek Theater," *American Journal of Philology*, XXXII (1911), 377 ff.., и "Функция Πρόθυρον в постановке греческих пьес", *Classical Philology*, X (1915), 117 и далее; Harms, *De Introitu Personarum in Euripidis et Novae Comoediae Fabulis* (1914); Mooney, *The House-Door on the Ancient Stage* (1914); и Rambo, "The Wing-Entrances in Roman Comedy", *Classical Philology*, X (1915), 411 и далее.

[309] Ср. Craig, *On the Art of the Theatre* (1911), pp. 13 и 54 и далее, и Cornford, *Thucydides Mythistoricus* (1907), p. 142, n. 2.

[310] Рис. 70 взят из Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, Fig. 43; Рис. 71 - с фотографии, сделанной профессором Л. Л. Форманом и предоставленной доктором А. С. Кули.

[311] Ср. *Три пьесы для пуритан*, стр. xxxvi.

[312] Рис. 72 взят из Puchstein, *Die griechische Bühne*, Fig. 3.

[313] Ср. Ridgeway, *Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races*, p. 83.

[314] Рис. 73 взят из Baumeister, *Denkmäler*, Fig. 980. В протироне находятся царь Коринфа и его дочь, вторая жена Ясона. Последней помогает ее брат. Перед ними лежит открытый ящик, в котором находились отравленные дары. С другой стороны вбегает царица. На переднем плане Медея убивает одного из своих детей, а юноша пытается спасти другого. В центре - демон безумия Ойстрос на драконьей колеснице. Далее Ясон спешит на помощь своим мальчикам, а крайний справа - призрак Ээта, отца Медеи. Дизайн, очевидно, не основан на *"Медее"* Еврипида. Ср. издание Эрла, pp. 60 f.

[315] Ср. *Discours des trois unités*, I, 119 (издание Regnier; 1862).

[316] Ср. Legrand, *The New Greek Comedy*, pp. 356 f., перевод Loeb.

[317] Другую интерпретацию см. в Mooney, *op. cit.*, p. 19 и n. 13.

[318] *"Аякс"* - одна из самых ранних среди сохранившихся пьес Софокла, но ее точная дата неизвестна. Я предположил, что она предшествовала введению проскениума около 430 г. до н. э. (см. с. 235, выше). Если она была написана после этого нововведения, то утверждение в тексте должно быть соответствующим образом изменено, но общий метод процедуры остается неизменным в любом случае.

[319] Ср. Jebb, *The Attic Orators*, Vol. I, p. ciii.

[320] В дополнение к работам, упомянутым на стр. xvii и xx f., и библиографии, приведенной на стр. 57-59 выше, см. Campbell, *Classical Review*, IV (1890), 303 и далее; Verrall в его издании *"Иона"* Еврипида (1890), стр. xlviii и далее; Krause, *Quaestiones Aristophaneae Scaenicae* (1903); Kent, "The Time Element in the Greek Drama," *Transactions of the American Philological Association*, XXXVII (1906), 39 и далее.; Felsch, *Quibus Artificiis Adhibitis Poetae Tragici Graeci Unitates Illas et Temporis et Loci Observaverint* (1907); Polczyk, *De Unitatibus et Loci et Temporis in Nova Comoedia Observatis* (1909); Marek, *De Temporis et Loci Unitatibus a Seneca Tragico Observatis* (1909); Wolf, *Die Bezeichnung von Ort und Zeit in der attischen Tragödie* (1911); Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*[4] (1911), pp. 274 и далее; Brasse, *Quatenus in Fabulis Plautinis et Loci et Temporis Unitatibus Species Veritatis Neglegatur* (1914); и Manning, *A Study of Archaism in Euripides* (1916).

[321] ΧΟΡΟΥ напечатана в этом месте в большинстве изданий, но не встречается ни в одной рукописи (см. с. 145, выше); она была вставлена редакторами.

[322] Ср. Scott, *Classical Philology*, VIII (1913), 453 и далее.

[323] Πάλαι в ст. 587 полностью субъективна; ср. Conrad, *The Technique of Continuous Action in Roman Comedy* (1915), pp. 22 и далее.

[324] Например, промахи, встречающиеся в *"Лисистрате"* Аристофана (ст. 725 и 881).

[325] Ср. *Discours des trois unités*, I, 113 f. (издание Regnier), цитируемое Butcher, *op. cit.*, pp. 294 f.

[326] Ср. введение к его изданию *"Агамемнона"* и *"Четырех пьес Еврипида"*, с. 1-42.

[327] Ср. *Драматические очерки* (издание Everyman's Library), с. 18.

[328] Ср. *Поэтика 1449b12-14*.

[329] Ср. английское издание *"Ифигении в Аулисе"* Еврипида, p. xxvii.

[330] Ср. *The Bookman*, XXX (1909), 37.

[331] Ср. Archer, *Play-making*, pp. 123 f.

[332] Ср. *Поэтика 1450a38* f.

[333] Ср. *Поэтика 1450b22-35*.

[334] Ср. *Древнеанглийские драматурги*, III.

[335] Ср. *Поэтика 1451a15-22*.

[336] Ср. *Техника драмы*, перевод Макьюэна[2], с. 30 и далее.

[337] Ср. *Шекспир как драматический художник* (1902), pp. 150 f.

[338] Ср. *Поэтика 1459b22-28*.

[339] Ср. *указ. соч.*, с. 92.

[340] Ср. *Драматические очерки* (издание Everyman's Library), pp. 12 f.

[341] Ср. *Поэтика 1454a31* и далее.

[342] Ср. *Thucydides Mythistoricus* (1907), p. 146.

[343] В дополнение к работам, упомянутым на стр. xvii и xx f., выше, см. Petersen, *Preisrichter der grossen Dionysien* (1878); Hayley, "Social and Domestic Position of Women in Aristophanes," *Harvard Studies*, I (1890), 159 ff.; Lounsbury, *Shakespeare as a Dramatic Artist* (1902); Goodwin's edition of Demosthenes' *Against Midias*, Appendix IV (1906); Capps, "Epigraphical Problems in the History of Attic Comedy," *American Journal of Philology*, XXVIII (1907), 179 ff.; Legrand, *Daos; Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle* (1910), переведенная Loeb в 1917 году под названием *The New Greek Comedy*; Sheppard, *Greek Tragedy* (1911); и Ruppel, *Konzeption und Ausarbeitung der aristophanischen Komödien* (1913).

[344] Мина была эквивалентна ста драхмам и стоила около 18 долларов, хотя следует сделать поправку на большую покупательную способность денег в те дни.

[345] Ср. Лисий xxi, §§ 1-5.

[346] Ср. его *"Жизнь Никия"*, III.

[347] Ср. Аристотель, *Афинская конституция*, с. 56.

[348] Ср. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, I, 16, fr. 15 (Кратин).

[349] Ср. Sheppard, *op. cit.*, p. 58.

[350] Ср. Legrand, *op. cit.*, pp. 312-15 и 455 f.

[351] Ср. Прескотт в *"Классической филологии"*, XI (1916), 132.

[352] Ср. Hall, *The Ancient History of the Near East*[2] (1913), p. 48.

[353] Ср. Albright, *The Shakesperian Stage* (1909), pp. 148 f.

[354] В дополнение к работам, упомянутым на стр. xvii и xx f., выше, см. Thirlwall, "On the Irony of Sophocles," *Philological Museum*, II (1833), 483 ff.; Neckel, *Das Ekkyklema* (1890); Trautwein, *De Prologorum Plautinorum Indole atque Natura* (1890); Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater* (1896), pp. 234 и далее; Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum* (1896), pp. 100 и далее; Exon, "A New Theory of the Eccyclema," *Hermathena*, XI (1901), 132 и далее.; Leo, *Der Monolog im Drama, ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik* (1908); Polczyk, *De Unitatibus et Loci et Temporis in Nova Comoedia Observatis* (1909); Flickinger, "Dramatic Irony in Terence," *Classical Weekly*, III (1910), 202 ff.; Arnold, *The Soliloquies of Shakespeare* (1911); Fensterbusch, *Die Bühne des Aristophanes* (1912), pp. 51 ff.; Harms, *De Introitu Personarum in Euripidis et Novae Comoediae Fabulis* (1914); и Rees, "The Function of the Πρόθυρον in the Production of Greek Plays," *Classical Philology*, X (1915), 134 ff.

[355] Ср. схолии к *"Эвменидам"* Эсхила, ст. 64, *"Ахарнянам"* Аристофана, ст. 408 и *"Облакам"*, ст. 184, и Clemens Alexandrinus, p. 11 (Potter).

[356] Рис. 74 нарисован специально, но некоторыми чертами обязан рис. 93 f. в Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*. Поскольку обсуждение и рисунок эксиклемы Эксона предполагают театр со сценой, пришлось изменить его концепцию, чтобы привести ее в соответствие с теорией Дёрпфельда.

[357] См. с. 244, n. 1, выше.

[358] Ср. схолии к *ахарнянам* Аристофана, против 408 и *Женщинам в Фесмофории*, против 284; Поллукс iv. 128, и Евстафий, p. 976, 15.

[359] *Экзостра* (ἐξ, "выходить" + ὠθεῖν, "толкать"), похоже, выполняла примерно ту же функцию, что и экциклема; ср. Pollux iv. 129; возможно, это было лишь более специфическое название для этого более позднего типа.

[360] На основании ἀναβάδην в ст. 399, для которого схолиасты сохранили два толкования, некоторые авторы хотели бы, чтобы мы считали, что Еврипид был показан во второй истории. На уровне лоджии театра в Эретрии были обнаружены следы колес эксиклемы (см. с. 107, выше).

[361] Ср. *Поэтика 1454b1* и *1461b21*.

[362] Ср. *Еврипид и дух его драмы*, стр. 263 и далее, перевод Лоэба (1906).

[363] Согласно поздним источникам, греческие театры были снабжены вращающимися призмами (*periacti*), на каждой из трех сторон которых был нарисован другой вид. Их можно было поворачивать, чтобы показать смену сцены. Однако нет никаких доказательств того, что это приспособление использовалось в классический период греческой драмы, хотя Дёрпфельд полагал, что для него было отведено место в более ранней парасцене в Эпидавре (см. *Das griechische Theater*, p. 126). *Геранос* ("журавль") и *краде* ("ветка") были, вероятно, лишь другими названиями μηχανή.

[364] Ср. *орацию* Фемистия xxvi, 316 D.

[365] Ср. *Поэтика 1451b26*.

[366] Ср. Archer, *Play-making*, p. 119.

[367] Ср. *Hamburgische Dramaturgie*, перевод Циммерна, p. 377.

[368] Ср. *Euripides and His Age*, p. 206.

[369] Ср. Reitzenstein, *Hermes*, XXXV (1900), 622 и далее.

[370] Ср. Kock, *Fragmenta Comicorum Atticorum*, II, 500, fr. 79.

[371] Теория Аристотеля об очистительных эффектах трагедии не входит в рамки моего текста, но я не могу не процитировать Fairchild, "Aristotle's Doctrine of Katharsis and the Positive or Constructive Activity Involved," *Classical Journal* XII (1916), 44 ff.

[372] Ср. Capps, "Dramatic Synchoregia at Athens," *American Journal of Philology*, XVII (1896) 319 ff.; "Catalogues of Victors at the Dionysia and Lenaea," ibid, XX (1899), 388 и далее; "Датировка некоторых дидаскальских надписей", *American Journal of Archaeology*, IV (1900), 74 и далее; "Введение комедии в городе Дионисии", *Decennial Publications of the University of Chicago*, VI (1904), 259 и далее.; и "Эпиграфические проблемы в истории аттической комедии", *American Journal of Philology*, XXVIII (1907), 179 и далее; Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen* (1906), и "Eine Inschrift aus Athen", *Anzeiger d. Akademie d. Wissenschaften in Wien, phil.-hist.hist. Klasse*, XLIII (1906), 77 и далее; Clark, "A Study of the Chronology of Menander's Life," *Classical Philology*, I (1906), 313 и далее; *Oxyrhynchus Papyri*, IV (1904), 69 и далее, и X (1914), 81 и далее; O'Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece* (1908); Jachmann, *De Aristotelis Didascaliis* (1909); и Flickinger, "Certain Numerals in the Greek Dramatic Hypotheses," *Classical Philology*, V (1910), 1 и далее.

[373] Рейш, однако, в своей рецензии на Вильгельма в *Zeitschrift f. östr. Gymnasien*, LVIII (1907), 297 f. утверждал, что в оригинале обрезка шла в нижней части col. 14. Это отложило бы подготовку надписи примерно до 330 г. до н. э. и сделало бы ее характерной чертой завершения Ликургом строительства театра примерно в это время. Он предполагает, что Фасты стояли в левом пародусе театра.

[374] Рис. 75 взят из Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, p. 18, и представляет собой фрагменты *a* и *f* из *Corpus Inscriptionum Graecarum*, II, 971.

[375] Рис. *76a* взят из Wilhelm, *op. cit.*, p. 40, и представляет *Corpus Inscriptionum Graecarum*, II, 973.

[376] Körte, "Aristoteles' ΝΙΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΑΙ," *Classical Philology*, I (1906), 391 и далее, утверждал, что списки победителей были перенесены на камень прямо из другой книги Аристотеля под названием Νῖκαι Διονυσιακαὶ Ἀστικαὶ καὶ Ληναϊκαί ("Победы в городе Дионисии

и Ленее"). Наши знания о характере этого произведения ограничиваются тем, что можно заключить из его названия, и они слишком расплывчаты, чтобы оправдать догматические выводы.

[377] Рис. *77a* и *b* взяты из Wilhelm, *op. cit.*, 101, и представляют собой *Corpus Inscriptionum Graecarum*, II, *977a* и *ab* соответственно.

[378] Рис. 78 взят из Wilhelm, *op. cit.*, p. 107 и представляет *Corpus Inscriptionum Graecarum*, II, *977i* и *k*, вместе с двумя ранее не опубликованными фрагментами.

[379] Рис. 79 взят из Wilhelm, *op. cit.*, p. 123, и представляет *Corpus Inscriptionum Graecarum*, II, *977d*, *e*, *f*, *g* и *h*.

[380] Рис. 80 взят из Clarac, *Musée de Sculpture*, III, Pl. 294, рис. 65. Обратите внимание, что первая пьеса в списке на заднем плане - это ΑΛΚΕΣ [ΤΙΣ].